

شىنجاڭ سەنئەت ئىنستىتۇتى

新疆艺术学院

硕士学位论文

MASTER DISSERTATION

论文题目：雅尔湖石窟艺术研究

作者姓名：李笑笑

学科专业：美术学

研究方向：新疆石窟艺术研究

系别年级：美术系 2014 级

指导教师：李云副教授

新疆艺术学院研究生处

2017 年 6 月 8 日

新疆艺术学院学位论文原创性声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：　　　　　　　　日期：　　　年　　月　　日

关于论文使用授权的说明

学位论文作者完全了解新疆艺术学院有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属新疆艺术学院。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密在年解密后适用本授权书。

非保密论文注释：本学位论文不属于保密范围，适用本授权书。

本人签名：　　　　　　　　日期：

导师签名：　　　　　　　　日期：

雅尔湖石窟艺术研究

摘　要

目前学界对于石窟艺术的研究主要是从石窟的形制与功能，壁画内容的解读、壁画艺术风格的分析、石窟的年代判断、石窟造像的思想内涵等方面来进行的。本文对雅尔湖石窟的研究即是包括了这几个方面的整体性研究。具体来说，首先在现场勘查和充分查阅史料的基础上理清高昌的地理和历史背景；其次，对雅尔湖石窟进行现场的考察和详细记录，包括遗存现状和可能的历史原貌；第三，在联系与比较的基础上，对雅尔湖石窟的整体建筑结构与洞窟形制进行分析，判断其建筑目的和功能意义；第四，针对雅尔湖 4 号窟和 7 号窟的壁画进行内容题材的解读和艺术风格的分析，可定出石窟开凿和应用的大致时期，在此基础上进一步分析当地流行的佛教义学思想及佛教流派，用以判断其造像人群和造像思想上的细微差异，以期得出较为可靠的石窟年代。只有如此，才能对整个石窟的存在意义和价值有所认知，从而给予其正确的定位，并深入挖掘其艺术和历史价值。

本文研究的核心问题是雅尔湖 7 号窟和 4 号窟壁画的题材内容,文本依据和配置内涵。研究方法主要是运用图像学和艺术风格学的方法分析图像的艺术风格与文本构成，并结合历史文献学的方法对图像的背景进行解读，探索其历史语境下的文化内涵。在论证过程中注重对雅尔湖石窟壁画题材的图像来源及传播路径进行分析，将其与新疆及河西、敦煌地区的其他同时代的壁画做比对，找它们之间的共性与联系。

本文的研究成果主要有三个：一是对雅尔湖石窟各个洞窟形制与功能的分析，本文认为雅尔湖 1 号窟为主事僧人居住和议事的僧房，主室用来接待客人和处理寺内事务，侧室用来居住。2、3、5、6 窟应为僧人坐禅和休息的僧房。4 号窟应该兼具佛堂与禅窟的功能，既用来讲经也用来修禅，两壁的侧室很可能是在讲经之后进行集体共修的禅窟。而同样绘制有壁画且有佛像坛基的 7 号窟则应为佛殿窟，主要用来礼佛和观像；二是根据 7 号窟壁画艺术风格和造像思想对雅尔湖石窟开凿年代的判断，本文认为雅尔湖石窟开凿于沮渠北凉据高昌时期，是在王室的支持下修建的以禅修为主的寺院，其信仰内容主要是弥勒净土和禅观。随着沮渠政权的灭亡,雅尔湖石窟也被废弃，直到回鹘时期又被回鹘人重新利用；三是对 4 号窟后室壁画内容的解读，本文认为 4 号窟后室的主尊为塑绘结合的千手观音，两侧壁为千手观音眷属，整个后室是具有汉传密教色彩的千手观音坛场，整个石窟是回鹘家族用来祈福、消灾的家族功德窟，反映了回鹘高昌时期流行的密教信仰特点。

关键词：吐鲁番，雅尔湖石窟，壁画，艺术研究

YA’ ERHU GROTTOES ART STUDY

ABSTRACT

Current academic research on grotto art mainly contains grotto shape and function of application , murals content, mural art style analysis, grotto judgment of period ,the grotto statues ideological meaning, etc. On this paper, the research of Ya’erhu grottoes is integrity , including of the several aspects .In particular, sorting out the geographical and historical background on the basis of spot investigation and full collect of historical material firstly . The second, aim at Ya’erhu grottoes of on-site investigation and detailed records, including the present situation and the possible remains historical appearance. Thirdly, analysis the building structure and cave shape of Ya’erhu grottoes, estimate the construction purpose and functional significance on the basis of the connection and comparison. The fourth, unscramble the mural’s subject matter of the contents and analysis the artistic style on cave 7and 4, it can set the establishment and application grotto roughly period. On the basis of further analysis of the local popular Buddhist doctrine and genre , to judge the little differences of statues crowd and thought in order to get the reliable time of the grotto. Only so, we can realize the meaning and value of the existence of the grotto, then give the correct positioning and dig deeper into the artistic and historical value.

This paper studies the core issue of the cave 7 and cave 4 murals of subject content, connotation and configuration on the basis of the text. The main research method is to use iconology and artistic stylistics to analysis the text form and the artistic style of images, and then applies the method of history and philology to interpret the historical background, restore the cultural situation of its historical connotation. Pay attention to analysis the image source and propagation path of Ya’erhu grottoes mural content in the process of argumentation, and combining it with Xinjiang , Hexi and other contemporary mural in Dunhuang , looking for the commonality and contact between them .

There are three main research achievements in this paper: one is the analysis of grotto shape and function of every cave. This paper argues that cave 1 is the living and meeting room for the head monk, the main room used to process the temple affair, receiving guests and the muscle used to live. Cave of 2,3,5,6 should be a room for meditation and rest. Cave 4 should hold concurrently function of temple hall and meditation grotto, both for teaching Buddhist scripture

and meditation. The four muscle is likely as a common practice meditation grotto. Cave 7 also draw murals like cave 4, there is a Buddha statue in middle ground, mainly used to venerate the Buddha and visualization; The second is the judgment of establish time of cave 7 based on the murals artistic style and content theme. This paper argues that Ya'erhu grottoes was built at the time of North Liang occupy Gaochang , and built with the support of the Juqu royal family as a meditation temple. Their faith content mainly maitreya pure land and meditation practice. With the destruction of the Juqu loyal regime , Ya'erhu grottoes were abandoned until the Uighur period was used again by Uighur Buddhist family; The third is the unscramble of the mural content in cave 4' backroom. This paper argues that the lord Buddha is the Thousand-hand Bodhisattva that makes combine sculpture and painting, and the whole after room is the Thousand-hand Bodhisattva mandala in Chinese Esoteric Buddhism , it is a prayer cave for Uighur family to pray and eliminate the evil.

KEY WORDS: Turpan, Ya'er hu Grottoes, Mural , Art study

目 录

1 引 言 1
1.1 选题背景 1
1.1.1 论文选题的来源 1
1.1.2 论文选题的依据 1
1.2 选题的目的及意义 1
1.2.1 研究目的 1
1.2.2 理论意义和应用价值 2
1.3 国内外研究现状 2
1.4 研究方法 5
2 雅尔湖石窟的开凿背景 6
2.1 古代高昌地区的地理环境和历史沿革 6
2.1.1 地理环境 6
2.1.2 历史背景 6
2.2 古代高昌地区的佛教信仰 8
2.2.1 魏晋南北朝时期 8
2.2.2 麴氏高昌至唐西州时期 9
2.2.3 回鹘时期的高昌佛教 11
3 雅尔湖石窟之现状 13
3.1 雅尔湖石窟的开凿和遗存状况 13
3.2 形制与功能分析 17
4 雅尔湖 7 号窟壁画的图像学解读 21
4.1 对窟顶莲池的具体分析 21
4.2 对四壁千佛图像的分析 24
4.3 雅尔湖第 7 窟造像思想：弥勒净土与禅观 26
5 雅尔湖第 4 窟的图像学解读 31
5.1 主室壁画 31
5.2 后室壁画判读 33
5.2.1 侧壁“龙王礼佛图”新解 40
5.2.2 后室主尊像身份的推定 42
参考文献 50
附录 53
在校期间发表的论文 54
致谢 55

1 引 言

1.1 选题背景

1.1.1 论文选题的来源

本论文的选题来源于对吐鲁番地区的两次田野调查：第一次是 2015 年 10 月对吐鲁番地区文物古迹的全面考察，主要包括交河故城、高昌故城、柏孜克里克石窟、台藏塔、阿斯塔那古墓、吐峪沟石窟等，通过此次考察对吐鲁番的地理、历史和人文面貌有了一个较为全面的认识；第二次是 2016 年 4 月对雅尔湖石窟的专题考察，对石窟遗存的现状、洞窟形制组合与壁画内容等进行了细致的观察和记录。通过两次实地考察和相关文献的收集和整理，笔者发现对雅尔湖石窟的研究成果并不全面，一些壁画内容的解读存在问题，壁画反应的思想内涵尚不明了，洞窟功能与组合关系也需要重新探讨，故选择此题目，欲对雅尔湖石窟进行全面而系统的研究。

1.1.2 论文选题的依据

作为高昌石窟群之一的雅尔湖石窟，从地理位置上看紧邻交河故城，有着一定的政治背景和建造目的；从营建历程上看，雅尔湖石窟有过废弃和重建，壁画内容有重绘和叠层的现象，蕴含着丰富的历史信息；从宗教信仰上看，石窟壁画中所描绘的内容早期为十方三世佛和弥勒净土信仰，晚期又有密教观音信仰，清晰地反应了古代高昌佛教信仰思想的变迁。此外，雅尔湖石窟与同属高昌石窟群的吐峪沟石窟、柏孜克里克石窟、七康湖石窟，以及河西的酒泉文殊山石窟、敦煌莫高窟等都有着密切的关联，对其进行系统的研究有助于我们从宗教、历史以及艺术等方面全面把握高昌佛教文化的真实信息，了解西域佛教独特的艺术风格形成与发展的原因和机制。

1.2 选题的目的及意义

1.2.1 研究目的

初级目的：探索雅尔湖石窟的形制布局与洞窟组合所体现的石窟功能意义；分析雅尔湖石窟壁画的题材内容及其在洞窟内的配置文本内涵；探索壁画的艺术风格及其所反映的宗教信仰思想和宗教心理诉求；了解吐鲁番地区佛教信仰的历史面貌和特征，并对雅尔湖石窟进行年代判断。

最终目的：对雅尔湖石窟的研究事实上只是高昌佛教文化与佛教艺术史研究的一小部分，对它的研究最终可以归属到对高昌佛教文化整体形态的历史性研究中去。我们的最终研究目的是补充和完善高昌佛教艺术与文化体系，从而构建起古代高昌地区的历史和文化

面貌。

1.2.2 理论意义和应用价值

理论意义：雅尔湖石窟作为高昌石窟群的一个重要组成，是高昌佛教文化的具象再现，代表一个时期佛教艺术与佛教文化的真实面貌，对研究西域的历史、文化、宗教、艺术有着重要的史证作用。本论文就是想将它们从厚重的历史尘埃中剖析出来清晰地呈现在世人面前，希望对新疆佛教造像艺术史以及古代新疆的佛教文化体系的构建起到帮助，补充新疆佛教发展史。

应用价值：目前，国家正在进行"一带一路"的伟大战略目标，新疆作为"一带一路"的核心区域，战略位置显著，经济、文化上正是与时代接轨的最好时机，研究作为新疆区域文化资源的石窟艺术会使古老的艺术从历史的常态中"复活"，成为区域经济与文化的优势资源，为"丝绸之路经济带"的建设服务。

1.3 国内外研究现状

目前，国内外专门针对雅尔湖石窟的研究著作较少，且不充分。总的来看包括三类：一类是 19—20 世纪初国外探险家的考察报告和考察随笔；一类是我国学者的考察或调研报告；一类是针对题记或某一壁画题材的专题性研究。在此本文将雅尔湖石窟的研究现状分为三个时期：

（1） 第一个时期是 19—20 世纪初外国探险家对雅尔湖石窟的调查

首先是俄国，以克莱门茨为主导的俄国考察队于 1898 年首次在吐鲁番地区展开探险考察。此次俄国考察队主要考察了包括雅尔湖石窟、胜金口石窟，以及木头沟和吐峪沟等在内的近 150 个石窟。他们的考察内容主要是对这些佛教石窟和佛教建筑进行编号,并拍摄了照片,绘制了石窟寺院建筑和壁画的平面草图，考察成果是克莱门茨发表的《1898 年俄罗斯皇家科学院吐鲁番探险考察报告》。其中第二章第一节中有对雅尔湖石窟的记录，还附有雅尔湖石窟的照片。另外，克列门茨还出版有《吐鲁番及其古迹》（Jack A. Dabbs，History of the Discovery and Exploration of Chinese Turkstan）一书[①]。俄国的艾尔米塔什博物馆档案中记录此次考察队在雅尔湖一共切割了 4 块壁画。[②]

接着是德国，柏林文化人类学博物馆曾组织"普鲁士皇家吐鲁番考察队"两次对吐鲁番地区进行考察活动，1904-1905 年由勒柯克领导的第二次考察活动对交河故城及雅尔湖石窟进行了调查和发掘，勒柯克的《新疆地下文化宝藏》一书记录了他们发现雅尔湖石窟的经过，并附录有一张全景照片，[③]该照片现存于柏林亚洲艺术博物馆。

1909 年，俄国考察队展开了第 2 次对吐鲁番地区的考察，此次考察由奥登堡领导。

①黄振华.新疆探查史.乌鲁木齐：新疆博物馆，1976.

②张惠明.俄国艾尔米塔什博物馆的吐鲁番藏品[A].敦煌吐鲁番学研究第十卷[C].上海：上海古籍出版社，2007:231.

③[德]阿尔伯特·冯·勒柯克著；陈海涛译.新疆地下文化宝藏.乌鲁木齐：新疆人民出版社，2013.5:037.

他们对前面俄国和德国考察队已经做过编号的石窟遗址进行了重新编号，还在现场进行测绘和拍照工作。1914 年，奥登堡发表《1909—1910 俄国第一次西域考察探险初步简报》，其中第三章第一节较为详细地介绍了他们在交河故城和雅尔湖石窟的考察成果。另外，此次考察队成员之一的杜丁也在圣彼得堡《建筑艺术周刊》上发表了一系列介绍此次考察成果的文章，后由吐鲁番学研究院翻译的《中国新疆的建筑遗址》一书收录①，文中有述及到雅尔湖石窟，并附有雅尔湖石窟的平面图和第 4 窟壁画。据书中第 47 页记载，雅尔湖石窟应分为上下两排，下排洞窟均遭破坏。据张惠明在俄国艾尔米塔什博物馆的调查，我们可知此次考察队在雅尔湖一共切割了 2 块壁画。②

对雅尔湖石窟进行发掘最多的要属日本。1902 年“大谷光瑞考察团”第一次吐鲁番考察，他们于 1903 年考察了雅尔湖石窟，拍摄了大量照片，盗取了许多壁画和文物。记录有他们考察成果的分别是渡边哲信撰写的《在中亚古道上》和堀贤雄撰写的《塔里木之行》；1910—1914 年“大谷光瑞考察团”第二次西域探险，橘瑞超和野村荣三郎对吐鲁番进行了全面考察，又一次发掘了交河故城、雅尔湖石窟及其附近遗址，保留有此次考察记录的是野村荣三郎的《蒙古新疆旅行日记》，比较详细地记载了他们在吐鲁番地区的考察活动与发现。1915 年，香川默识将这些考察记录编辑在一起，出版了《西域考古图谱》一书，其中收录有七件出自雅尔湖的文物，能明确判断出自雅尔湖石窟的则仅有一块壁画残片。1937 年又出版了收录有探险队员原始考察记录的《新西域记》，其中野村荣三郎在其《蒙古旅行日记》中记载了 1908-1909 日本第二次探险对雅尔湖石窟的调查，获得壁画 4 块，泥塑佛头 5 个；吉川小一郎在《支那纪行》中记载 1910-1914 年日本第三次探险队雅尔湖石窟的调查与发发掘，获得回鹘文残片和佛像头部。③ 这些文物一部分保留在韩国国立博物馆，可以确知的有 9 块壁画残块出自第 4 窟。

（2）第二个时期是 1961 年以阎文儒为首的中国佛教协会和敦煌研究所对新疆境内石窟遗迹的调查

此次考察在北京大学教授阎文儒的带领下展开，对包括雅尔湖石窟在内的吐鲁番诸石窟进行了较为全面的考察和记录。1962 年阎文儒发表了《新疆天山以南的石窟》一文，其中对雅尔湖石窟的名称由来、地理位置、洞窟保存情况和形制功能进行了简单记录，还绘制了平面图，并对第 4 号窟和 7 号窟内的壁画内容进行了初步描述和分期断代，该文认为雅尔湖石窟的开凿时间最早在晋设高昌郡时期,最晚使用在回鹘高昌时代。④

（3）第三个时期是 20 世纪后半叶至今一些学者对雅尔湖石窟的考察，主要有整体性考察和个案研究两种：

对雅尔湖石窟的整体性考察，首先是 1988 年和 1999 年，柳洪亮先生和陈世良先生对

①[俄]C.M.杜丁著，何文津、方久忠译.中国新疆的建筑遗址[M].北京：中华书局，2006.

②张惠明，鲁多娃，普切林.艾尔米塔什博物馆所藏俄国吐鲁番考察队收集品简目[A].敦煌吐鲁番学研究第十卷[C].上海：上海古籍出版社，2007:270，279.

③ [日]橘瑞超著，柳洪亮译.橘瑞超西行记[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2012.2:206,217.

④阎文儒.新疆天山以南的石窟[J].文物，1962（07、08）.

雅尔湖石窟的整体性考察：柳洪亮在其《雅尔湖千佛洞考察随笔》中第一次对雅尔湖石窟的遗存情况进行了全面而细致的记录，并对第 4 窟和第 7 窟进行了年代的判断，他认为窟群现有规模完成于车师前部时期，为车师前部王家所建，他还提出雅尔湖石窟群与柏孜克里克石窟群同属一个艺术系统的论断[①]；陈世良的《雅尔湖石窟调查报告》运用考古学碳十四测定与图像学结合的方法对雅尔湖石窟进行了断代和分期，认为其始建于公元 5 世纪间前凉张骏设高昌郡之后，12 世纪前后的高昌回鹘王国时期又重修，并指出雅尔湖石窟反映了高昌佛教兴盛和衰落的历史轨迹。[②]

另外还有 1990 年宋肃瀛的《古代高昌佛教石窟述略》一文，对雅尔湖石窟 7 号窟和 4 号窟的壁画，以及 5 号窟的题记进行了简要研究，他认为根据 7 号窟的壁画风格可以判断雅尔湖石窟的开凿年代应在公元六至七世纪的高昌国时期，5 号窟的汉文题记“西谷寺”应是雅尔湖石窟过去的名字，他还判断 5 号窟的突厥文题记年代在七世纪中叶的西突厥汗国时期（583-659 年）。

需要一提的还有 1997 年日本学者山田胜久发表的《トルファン雅尔（ヤール）湖千仏洞の研究》一文，作者在文中对雅尔湖石窟的地理环境、历史背景以及洞窟壁画等都有系统的描述。[③]

2015 年，吐鲁番地区文物局与吐鲁番学研究院组织工作人员对雅尔湖石窟进行了全面而系统的考古调查与记录，在其成果《雅尔湖石窟调查简报》一文中对雅尔湖石窟的前人研究成果进行了梳理，并将雅尔湖石窟的洞窟编号从 7 个增加到了 15 个，在对壁画内容进行全方位细致的描述之后，又将第 7 窟与第 4 窟分别于吐峪沟石窟和柏孜克里克石窟作出比较，判断雅尔湖第 7 窟的开凿在北凉沮渠安周占据交河之时，第 4 窟表层壁画绘制于 9 世纪中叶之后至 13 世纪。[④]

对石窟个案的研究集中于第 5 窟突厥文题记的释读和第 4 窟壁画内容的解析：首先是题记研究，最早对雅尔湖第 5 窟的题进行研究的是冯家昇，他发表了《1960 年吐鲁番新发现的古突厥文》一文，记录了作者对 5 号窟内突厥文题记进行初步释读的成果，他判断这些题记的年代在公元 866 年以后的高昌回鹘时期[⑤]；2010 年北大罗新教授和土耳其学者钦吉斯对石窟内的突厥文题记进行了实地考察，至今未见成果；2013—2014 年中央民族大学的张铁山、李刚对第 5 窟的题记进行新的考察和研究，并于 2014 年发表了他们的研究成果——《吐鲁番雅尔湖千佛洞 5 号窟突厥文题记研究》，作者对窟内三处突厥文题记进行了释读，最后判断这些突厥文题记并非出自一人之手，年代应在 9 世纪左右。[⑥]

对壁画的研究：2010 年吐鲁番研究院的汤士华、陈玉珍在《雅尔湖石窟 4 号窟千佛图

[①]柳洪亮.雅尔湖石千佛洞考察随笔[J].敦煌研究，1988（04）.
[②]陈世良.雅尔湖石窟调查报告[A]. 解耀华.交河故城保护与研究[C].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1999:286.
[③][日]山田胜久.トルファン雅尔（ヤール）湖千仏洞の研究[J].日本・アヅア言语文化コース》第 4 号：大阪：株式会社研文社，1997.3.
[④]吐鲁番地区文物局，吐鲁番学研究院.雅尔湖石窟调查简报[J].吐鲁番学研究，2015（01）.
[⑤]新疆社会科学研究所编.新疆考古三十年[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1983:548—554.
[⑥]张铁山，李刚.吐鲁番雅尔湖千佛洞 5 号窟突厥文题记研究[J].西域研究，2015（04）.

像研究》一文中详细分析了第 4 窟的千佛，并对应佛经予以释读，认为绝大部分其出自《现在贤劫千佛名经》。[①]另外，2013 年徐佑成等人在《吐鲁番大、小桃儿沟及雅尔湖石窟壁画成分分析》一文中记录了他们运用现代科技手段对雅尔湖石窟壁画的成分进行对比和分析的结果。[②]

此外，还有一些学者对雅尔湖石窟的石窟有所述及，如日本学者山部能宜《再探石窟用途》中探讨了第 4 窟的形制与功能，并将其与锡克沁、苏巴什、敦煌北区诸石窟等进行比较，认为第 4 窟为禅窟，前室门道券顶上的壁画描绘的是坐禅比丘[③]；沙武田在《千佛及其造像艺术》一文中判断雅尔湖石窟第 7 窟千佛时代在高昌设郡时期[④]；费泳在《“垂领式”佛衣的典型特征及其在北方佛像中的运用》中认为雅尔湖第 7 窟的“垂领式”千佛是河西北凉“垂领式”千佛在高昌的发展，并判断其年代应为公元 5 世纪。[⑤]

综上所述，20 世纪初期的外国探险家对雅尔湖石窟的研究是以盗掘文物和揭取壁画为主的破坏性发掘，至今在雅尔湖石窟内还保留着他们肆意割取壁画的满目疮痍。20 世纪中叶阎文儒等人对雅尔湖石窟的考察，是对新疆石窟整体考察中的一个小环节，并没有引起足够的重视，也没有全面细致的研究成果。真正对雅尔湖进行系统深入考察和研究的第一位学者是柳洪亮，他在 80 年代对雅尔湖石窟进行了细致的考察和记录，随后 90 年代以陈世良为主的学者们对雅尔湖石窟作了碳十四测定。2015 年吐鲁番文物局又对雅尔湖石窟进行了考古发掘和系统记录，并重新进行断代研究，取得了很好的研究成果。以上都属于整体性研究，在这期间还有一些针对题记和壁画题材的专题性研究。这些相继而来的研究在不断取得新的成果，但是也存在许一些问题，比如对形制功能的分析，壁画题材内容释读，具体艺术风格的分析以及年代判断等都需要进一步系统展开和深入，本文的写作目的和意义即在此。

1.4 研究方法

本文的研究方法主要是在田野调查与室内研究相结合的基础上，运用图像学、艺术风格学、历史文献学、宗教学等多学科交叉的研究方法进行分析与研究。2015 年至 2016 年笔者先后三次赴吐鲁番地区进行考察，现场考察和记录了雅尔湖石窟的保存现状，获得了第一手资料。此外，还先后多次前往吐鲁番博物馆、吐鲁番研究院、自治区博物馆、成都博物馆等文物单位开展调查，收集资料，并向杨富学、彭杰、陈爱峰等相关专家请教。同时，在室内研究时，充分利用图书馆和多媒体等资源查阅了大量历史文献和前人研究成果，之后运用归纳、对比、分析与综合的具体方法展开研究。

[①]汤士华，陈珍.雅尔湖石窟 4 号窟千佛图像研究[A].吐鲁番学研究院.吐鲁番学研究：第三界吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会[C].上海：上海古籍出版社，2010:905.
[②]徐佑成等.吐鲁番大、小桃儿沟及雅尔湖石窟壁画成分分析[J].吐鲁番学研究，2013（01）.
[③][日]山部能宜.再探石窟用途[A].吐鲁番学研究院.吐鲁番学研究：第三界吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会论文集[C].上海：上海古籍出版社，2010:795.
[④]沙武田.千佛及其造像艺术[J].法音，2011（07）.
[⑤]费泳.“垂领式”佛衣的典型特征及其在北方佛像中的运用[J].敦煌学辑刊，2011（02）.

2 雅尔湖石窟的开凿背景

2.1 古代高昌地区的地理环境和历史沿革

2.1.1 地理环境

吐鲁番地区古称高昌，位于东经 87° 16’-91° 55’，北纬 40° 12’-43° 40’，在新疆维吾尔自治区的东面，西距首府乌鲁木齐约 190 公里，下辖高昌区、鄯善县和托克逊县。《魏书》卷一百一记载：“高昌者，车师前王之故地，汉之前部地也……地势高敞，人庶昌盛，因云‘高昌’。亦云其地有汉时高昌垒，故以为国号。”[1]其中心即在吐鲁番盆地。

吐鲁番盆地地势西北高、东南低，盆地内的地貌除高山外，还有戈壁荒漠、平原绿洲和滨州盐沼，盆地中心还有中国海拔最低点——艾丁湖。因为地处内陆，气候干燥，降水量低，天山雪水成为人们的主要水源，也因此产生了吐鲁番著名的引水工程——坎儿井。

因为正好处于天山山脉造山段中段，吐鲁番盆地被两座略成西北—东南走向的火焰山和盐山分割成南北两部分。火焰山向东起于鄯善县，向西止于吐鲁番盆地，山体为红色的岩石，在吐鲁番骄阳的炙烤下就像燃烧的火焰。沿着火焰山由东往西，在山间分布着多条沟谷，分别有连木沁，吐峪沟、木头沟、葡萄沟、桃儿沟等。在这些山间沟谷中流水潺潺，草木丛生，这些幽静之地往往成为石窟寺修建的场所，如柏孜克里克石窟、胜金口石窟、七康湖石窟、吐峪沟石窟、大小桃儿沟石窟等。在火焰山西部与之交错延展的一段山脉叫做盐山，盐山的山间也沟谷纵横，最著名者为雅尔乃孜沟，沟谷台地岸上有年代久远的交河故城，沟南岸有雅尔湖石窟。

因为吐鲁番盆地位于古代西域的东门户，且境内山脉谷口多，遂成为中西交通往来的十字路口和交通枢纽。丝绸之路的开辟，更使这一地区称为多元文化交汇之处，发展出了精彩的历史和文明。

2.1.2 历史背景

吐鲁番地区的人文历史最早可追溯到大约 1-2 万年前的新石器时代。20 世纪 50 年代考古学家在吐鲁番市西 10 公里的雅尔乃孜沟和伊什郭勒沟间的窄长台地上发现交河旧石器时代遗存点，之后考古工作者又在韦曼布拉克、克孜勒库木、洋海阿斯喀勒买来、塔西肯艾热克、阿克提热克、二村遗址等地发现细石器，这些新石器时代出土的考古证据表明大约 1-2 万年以前，吐鲁番盆地已经有原始居民生活。20 世纪 70 年代开始，考古工作者相继在鄯善县吐峪沟大峡谷的苏贝希村附近发现数十处墓地和数处遗址，年代在公元前 1000 年前的青铜到早期铁器时代，被考古学家命名为苏贝希文化。因为吐鲁番地区干旱少雨的的气候条件，使得大量的历史遗物、遗迹得以保存下来，在吐鲁番博物馆和自治区博物馆的历史展馆里我们可以发现吐鲁番先秦时代丰富多彩的文化遗存。

汉通西域前，居住在吐鲁番盆地的是姑师人，他们建立有自己的城邦国家。汉通西域

后，汉武帝为了将政治势力拓展至西域，加强与西域诸国的联系，开展了一系列的政治活动，位于汉朝与西域交通要道的楼兰、姑师首当其冲，成为西域与匈奴政治较量的中间地带。《汉书·西域传》记载：西汉元封三年，为了与西域的大宛诸国交通，汉武帝曾派遣从票侯赵破奴率领西汉属国的郡县数万骑兵击破姑师。这次军事行动带来的结果之一是姑师被攻破，残余部众北迁至博达克山南北，汉文史籍将称这支北迁的姑师人称为“车师”。车师地处东西交通要冲，汉朝与匈奴势力在此反复争夺。直到汉宣帝神爵二年，汉再次破车师后，尽管未能灭国，但是分车师为前后两国（以博格达山为界，前部以交河城为中心，后部在今吉木萨尔）。至元帝时，汉朝庭又在交河（车师前王庭）设置戊己校尉，进行屯田活动。①在西汉对西域采取的一系列经略后，车师完全处于汉王朝的势力之下，从而保证了东西交通的通畅。

西汉末东汉初，中原王朝无力西顾，车师等国依附于匈奴，互相征伐兼并。当时车师地区包括前后部共有六国，称“车师六国”，车师前王居交河城，后王居务涂谷。东汉对西域的经营只有国力强盛时才实现，对车师进行统治的戊己校尉几立几罢，对西域诸国的统摄权也是几得几失。魏晋之际，中原对西域的经营已不如两汉，然而作为东西交通“新道”的“车师界戊己校尉所治高昌”仍隶属于中原王朝。晋末以后，中原大乱，北方大族纷纷迁入河西乃至高昌地区，河西和高昌地区由此发展起来。东晋咸和四年（公元 329 年）前凉张骏据河西，遂在高昌设郡，治所在高昌壁，称为高昌城。这是河西汉人政权在高昌设郡的开始。“从此也就开始了车师前国与高昌郡裂地而治的局面，即分为属国与郡县两个系统。”[2]南北朝时期，高昌地区先后成为前凉、前秦、后凉、北凉等河西政权下的一个郡，直至北魏太平真君三年（442 年），被称为高昌郡时代。这一时期高昌郡政权与车师前国政权并存，车师前王仍治于交河城；高昌郡的治所则在今高昌城。公元 439 年，北魏灭河西北凉政权，沮渠无讳、安周兄弟西逃至高昌，灭车师前部王，夺取高昌统治权，吐鲁番盆地进入高昌国阶段。此后历经阚氏、张氏、马氏、麴氏四代汉人为主的高昌国政权。而此地原来的车师前部胡人则被高车迁徙到焉耆，之后又被嚈哒所灭，剩余的国人则在麴嘉时臣服于麴氏高昌。麴氏高昌国原本属于汉人政权，但其国民却是胡汉杂居，统治者努力保持与中原王朝的联系，引进中原文化。《北史》中记载：麴氏高昌国的男人穿胡服，女人像中原一样穿襦裙，盘发髻，文字用汉文书写，学生学习中原典籍，并且国内实行的风俗政令，文字等也跟中原大同小异。②

公元 6 世纪 50 年代，突厥在西域兴起，麴氏高昌被迫屈从于突厥势力。隋唐时，为了掌握西域，中原王朝与突厥在西域展开角逐。唐贞观十四年（640 年）唐军灭麴氏高昌国，“竟以其地置西州，又置安西都护府”[3]，同时受降天山以北的可汗浮图城（今吉木萨尔），唐高宗时于此设立金山都护府，之后武则天又于长安二年（702 年）在原金山都护府基础上设立了北庭都护府。公元 7 世纪后半叶，吐蕃王朝兴起，其势力开始进入西域地区，

① [汉]班固.汉书·西域传[M].北京：中华书局，2012.4.
② [唐]李延寿.北史.西域传[M].北京：中华书局，2013.7：3215.

与唐王朝在西域展开了以争夺于阗为中心的反复斗争。8 世纪中叶后，中原因为安史之乱引起国内政局的动乱，唐朝对西域的经营衰退。唐贞元五年（789 年）吐蕃进攻北庭，回鹘势力由漠北西进援救，贞元六年（790 年）左右，吐蕃相继陷庭州、西州，回鹘与唐军大败。庭州的失陷意味着唐朝势力最终退出西域，但是却成为回鹘在西域争夺政权的开端。咸通七年（866 年），回鹘的一支在首领仆固俊的率领下大败吐蕃大将尚恐热，夺取了北庭与西州等地，之后以高昌为国都，北庭为夏都，建立起高昌回鹘王国（或称西州回鹘王国），君主号称亦都护。13 世纪初，成吉思汗西征，高昌亦都护巴而术阿而忒的斤归顺蒙古。元末明初，高昌回鹘政权为东部察合台后王所灭亡，回鹘王室被迫东迁至甘肃永昌。

2.2 古代高昌地区的佛教信仰

2.2.1 魏晋南北朝时期

关于中原佛教的最早可信资料已在东汉时期，高昌地处西域与中原的交通枢纽，是佛教东传之要道，其佛教信仰应该更早。一般认为佛教传入高昌地区的时间在公元 2 至 3 世纪，石窟的开凿可能稍迟。陈世良在《从车师佛教到高昌佛教》一文中认为：吐鲁番地区的佛教信仰大致分为两个部分，即车师佛教和高昌佛教，车师佛教属于佛教东渐的产物，主要宗小乘一切有部；而高昌佛教主要是汉地佛教回传的大乘佛教，并认为高昌佛教的最终形成，很大程度上受到河西佛教，尤其是北凉的影响①。然而因缺乏关于车师佛教的具体资料，其佛教信仰的传入时间和最初的接受情况已不可考，我们只能从一些中原古代历史文献和出土的佛教文本残卷来猜测其面目。其中一则关于车师佛教的历史记录出自梁僧佑的《出三藏记集》，其卷八收录的道安《摩诃钵罗密经抄序第一》记载：前秦苻坚建元十八年（382 年），车师前部王弥第来朝，他的国师鸠摩罗跋提曾献上胡本的《大品般若经》一部[4]，这则记载为我们提供了两个信息：首先佛教僧侣在车师前国为国师，可见当时车师前部佛教已得到统治者的支持，确立了正统地位；其次，鸠摩罗跋提所献《大般若经》为大乘佛教的基础理论，说明当时车师前部已经有了大乘佛教的流传。另据《出三藏记集》卷九《四阿含暮抄序》和卷十《阿毗昙心序》记载：鸠摩罗跋提后被道安留在长安译经，于同一年译出《四阿含暮钞》与《阿毗昙心论》，这两部经典都属于小乘说一切有部的经典，且都由鸠摩罗跋提带入长安，说明车师前国的佛教兼有大小乘。另一则材料是 20 世纪初日本大谷探险队在鄯善吐峪沟石窟发现的《诸佛要集经》残片，为汉文书写，有榜题。据陈国灿在《吐鲁番出土的《诸佛要集经》残卷与敦煌高僧竺法护译经考略》一文中判断，此经应是酒泉高僧竺法首（竺法护的弟子）于元康六年（296 年）三月十八传写，后流入吐鲁番地区。这是目前在吐鲁番地区发现的最早的佛教经典 [5]，证明了早在三世纪时高昌与河西地区的佛教已经有交往。

公元 4 至 5 世纪，高昌地区相继为前凉、前秦、后凉、西凉、北凉所统治，这些政权

①陈世良. 西域佛教研究 [M]. 乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2008.4：114.

在一定程度上都是信仰佛教的，尤其是北凉沮渠政权，从沮渠蒙逊到沮渠安周，无不崇佛、佞佛，河西地区一度成为佛教胜地，许多高僧曾在这里驻锡和译经，北凉地区成为西域佛教与中原佛教的交流中心，《魏书·释老志》和《出三藏记集》中均记载了北凉佛教的兴盛以及沮渠蒙逊崇佛的事迹。据《出三藏记集》记载：河西王沮渠蒙逊的从弟沮渠京声从于阗国东归时，在高昌郡得到《观世音》和《弥勒》两部观经各一卷，这两部观经说明北凉禅观思想的流行。同书卷九《贤愚经记第二十》还记载：河西沙门释昙学、威德等八人曾在于阗大寺参加般遮于瑟大会，并于高昌结合八人所听经讲合成一部，被河西沙门释慧朗名之为《贤愚经》①，此在元嘉二十二年（公元 445 年），即北凉据高昌时期，《贤愚经》中的这些故事后来还出现在克孜尔以及吐峪沟诸石窟壁画中。公元 439 年北魏灭北凉后，河西佛教徒一部分东迁入北魏的国都平城，一部分则随着沮渠氏往西进入高昌地区。沮渠政权占据高昌期间，因为政权的不稳固，其统治者更加希望借助佛教的力量来保护其政治统治和个人的安危，因而大量的开窟造像和写经发愿。20 世纪初，德国探险队于高昌故城东南角被称为“可汗堡”的地方发现纪年为承平三年（445 年）的《沮渠安周造寺功德碑》，证明沮渠北凉流亡政权在高昌城进行崇佛活动。另外，吐峪沟石窟出土有《岁在癸丑（449 年）》凉王大沮渠安周所写经》供养经残卷，说明吐峪沟石窟也有沮渠氏开凿的洞窟，其王族也在此进行佛事活动。据贾应逸先生研究，这些北凉高昌流行的佛经多为鸠摩罗什所翻译的大乘经典，且其佛教信仰极为推崇弥勒净土。②

2.2.2 麴氏高昌至唐西州时期

高昌地区的佛教信仰至麴氏高昌国中期（569—640 年）已完全世俗化和普及化，麴氏王族和平民百姓都信仰佛教，佛教已深入世俗生活，开窟造像和写经抄经活动也十分兴盛。20 世纪初发现的《高昌主史阴尚⊠造寺碑》和《麴斌造寺碑》，即为麴氏高昌官方造寺的明确记录。后者在碑的正面记叙了麴斌的生平和造寺经过，时间在麴氏高昌第七代王麴乾固的延昌十五年（575 年），碑的背面刻有麴斌造寺所立的契约，时间在麴氏高昌第六代王麴宝茂的建昌五年（556 年）。此外，吐峪沟石窟还出土有麴氏王的供养经《佛说仁王般若波罗蜜经》，题跋为“延昌三十三年癸卯（593）年白衣弟子高昌王麴乾固”所写，说明此时吐峪沟已成为麴氏的王家寺院，王族人员在此进行抄经礼佛等供养活动。

关于麴氏高昌国内民众的佛教信仰，在当时盛行的随葬衣物疏有充分的反映，“此时衣物疏为死者祈求冥福成为主要用途，充斥着大量的佛教观念，成了佛教轮回的通行证。死者不再是寻常百姓，而是以‘佛子’的身份出现在衣物疏中。‘五道’、‘五戒’、‘十善’这些概念成了这里的专用词语……这一时期随葬衣物疏中的书写人也不再是死者的亲友，而是由寺院的比丘（和尚）垄断了此项工作，整个随葬衣物疏的内容是和尚写给‘五道大神’关于死者（佛弟子）的介绍信”[6]如吐鲁番阿斯塔那 386 号墓出土的《高昌延和十八

① [梁]释僧佑撰，苏晋仁等校. 出三藏记集卷九·贤愚经记第二十[M]. 北京：中华书局，2013.3：351.
②贾应逸. 新疆佛教壁画的历史学研究 [C]. 北京：中国人民出版社，2010:317—333.

年（公元 619 年）张师儿随葬衣物疏》和《高昌延寿十四年（公元 637 年）张师儿妻王氏随葬衣物疏》，这些衣物疏通常由僧人书写，文中将道教的神与佛教的神并举，表明民间佛教信仰的混杂。此外，在吐鲁番出土的麴氏高昌时期的文书中还有许多与佛教有关的世俗人名字，如：李佛救、贾僧忠、任佛恩、阿善法、付佛保、苏法信等，目的无疑是为祈福和求佛护佑。

另外，一些古代高僧的传记中还记载了许多高昌的僧人，他们往往精通胡汉语言，与中原佛教界交往密切，或者传教学习于中原。如《出三藏记集》卷十四《昙无谶传第三》记载：道普为高昌沙门，“尝游外国，善能胡书，解六国语”[7]；《高僧传》卷二记载：“时高昌后有沙门法盛，亦经往外国，立传凡有四卷”[8]；《高僧传》卷八记载有：“释智林，高昌人，初出家，为亮公弟子。幼而崇理好学，负袠长安，振锡江州、豫州，博采群典，特善《杂心》……至宋明初，止灵基寺……后辞还高昌”[9]；卷一〇《宋高昌释法朗・智整》记载：“释法朗，高昌人。幼而执行精苦……人莫能测其阶。至魏虏毁灭佛法，朗西适龟兹……王待以圣礼。后终于龟兹”[10]；卷一二《宋高昌释法进・僧遵》记载：“进弟子僧遵，姓赵，高昌人。善《十诵律》……常忏悔为业”[11]。这些高昌僧人往往业行精勤，会数国语言，为西域佛教和中原佛教的沟通与交流起到了重要的作用。

隋与唐初，高昌国臣服于西突厥，关于其国内佛教信仰资料较少。据《续高僧传・道判传》记载，僧人道判西行时曾经过高昌国，获得了支持佛教的高昌国王写给突厥可汗的国书才得以西行①。《续高僧传・达摩笈多传》记载印度高僧达摩笈多曾西行至高昌，游览当地的佛教寺院，见到当时高昌国的僧侣大多学汉语，用汉文佛经②。《大慈恩寺三藏法师传》记载唐贞观初年玄奘法师西行印度求法，行止伊吾，高昌国王麴文泰派人迎请入高昌，礼遇甚厚，并欲“令一国人皆为师弟子”，当时国内“僧徒虽少，亦有数千”，[12]可见高昌境内僧侣之多，佛法之兴盛。这一时期的高昌作为汉人政权，虽然受制于突厥，然而其佛教仍然受到汉地佛教的很大影响。

公元 640 年，唐灭麴氏高昌，在其地设西州，高昌地区成为中原王朝直辖的州郡。此时，中原的佛教体系被引进，吐鲁番地区的佛教信仰通过唐王朝的一些列整顿完成了汉传佛教化的改变。唐王朝在西域建立了一系列汉传寺院，如“大云寺”“开元寺”“龙兴寺”等。《宋高僧传》记载唐贞元中僧人悟空行至北庭（今吉木萨尔），曾留梵文经典在“龙兴寺”③，此寺为汉寺。另外，吉木萨尔的北庭西大寺最初也为唐代所建。柳洪亮在《新出吐鲁番文书及其研究》一书中收录有吐峪沟出土的文书“唐西州下宁戎、丁谷等寺帖为供车牛事”残片，[13]根据敦煌石室所出《西州图经》我们知道其中宁戎寺为柏孜克里克千佛洞，丁谷寺为吐峪沟千佛洞，从此文书中我们可以看出唐西州时期这两家寺院的经济情况。此外，吐峪沟还出土有唐写本《大唐西域记》残卷，柏孜克里克石窟出土有唐写本《广弘明集・辨惑篇第二序》残卷，说明中原佛教在此地的影响。随着唐王朝对高昌地区的经营，

① [唐]道宣撰，郭绍林校.续高僧传・隋终南山龙池道场释道判传[M].北京：中华书局，2014.9:407.
② [唐]道宣撰，郭绍林校.续高僧传・隋东都洛滨上林园翻经馆南贤豆沙门达摩笈多传[M].北京：中华书局，2014.9:44.
③ [宋]赞宁，范祥雍校.宋高僧传・唐上都章敬寺悟空传[M].上海：上海古籍出版社，2014.3：44.

中原佛教已经全面影响了高昌佛教的面貌。包括后期的回鹘佛教，也是在继承了中原汉传佛教的基础上发展起来的。

2.2.3 回鹘时期的高昌佛教

回鹘（Uyghur），又称回纥、韦纥，其部落原为逐水草而居的游牧民族，善骑射，游牧于额尔浑河与色楞格河流域，隋代时臣服于突厥。唐天宝四年（745 年）其首领骨力裴罗建立漠北回鹘汗国。唐元和四年（809 年），改为回鹘，“义取回旋搏击，如鹘之迅捷也。”[14]唐开成四年（839 年），回鹘汗国内乱，第二年十一月回鹘汗国被黠戛斯兵骑十万所覆灭，回鹘部众纷纷外逃，其外逃者大致分为向西和向南两个方向，向西者一共分为三支，“一支奔吐蕃统治下的河西走廊，先后以甘州（今甘肃张掖）、沙州（今甘肃敦煌）为中心建立了自己的政权——甘州回鹘和沙州回鹘；另一支逃往中亚葛逻禄统治地区，建立了喀喇汗王朝；第三支入新疆，以高昌、北庭为中心建立了高昌回鹘王国。”[15]

从汉文史书中我们得知，回鹘西迁前先后以萨满教和摩尼教为国教。如《新唐书》记载有回鹘王向国内巫师占卜的事情，以及元和初年（806 年）回鹘派摩尼教徒来觐见的记录。①20 世纪初的外国探险家和现代的考古工作者都曾在高昌地区发现回鹘时期的摩尼教经典残片和摩尼教绘画。事实上，在漠北时期，回鹘也是有佛教信仰的，可能主要存在于上层阶级。如《新唐书》中就记载：唐贞观初，回鹘有一位首领名叫菩萨②，无疑是受佛教影响。学者们普遍认为早在漠北回鹘时期回鹘人就接受了佛教，因为处于突厥辖制之下，其佛教受突厥的影响，属于中原佛教系统。回鹘西迁后，受当地佛教文化的影响，逐渐接受了佛教。《旧五代史》记载：后梁乾化元年（911 年）十一月，回鹘遣都督带领僧人入贡，太祖赐予这些僧人紫衣紫衣。③此僧人应为佛教僧人，且在国内有一定地位，可以作为使臣入朝。同卷还记载：后唐同光二年（924 年）四月，回鹘可汗遣都督李引释迦等六十六人朝贡，④以“释迦”为名字，说明其国人信奉佛教的情况。但是，此期回鹘国内摩尼教也保有其地位。《旧五代史》记载：后周广顺元年（951 年）二月，回鹘派遣使臣和并摩尼教徒来进贡。⑤

根据高昌境内的考古发现我们可以确信，高昌回鹘王国建立后，摩尼教为回鹘国教，但是还有佛教和袄教并存，民众大部分都信仰佛教。9 世纪后期，高昌回鹘王室改信佛教，这在柏孜克里克石窟石窟一些早期为摩尼教内容后来却改为佛教内容的洞窟中可以得到印证。这一时期，高昌、北庭分别作为回鹘王室的国都和夏都，佛教鼎盛，成为与龟兹并列的西域佛教中心。《宋史》卷四百九十记载：乾德三年（965 年）十一月，西州回鹘可汗遣僧人法渊来朝献佛牙。⑥同卷还记载了太平兴国六年（981 年）宋使王延德在高昌回鹘王

① [宋]欧阳修.新唐书·高昌传[M].北京：中华书局，2003：6126.
② [宋]欧阳修.新唐书卷二百一十七上· 列传第一百四十二上[M].北京：中华书局,：6112.
③ [宋]薛居正.旧五代史卷一百三十八·回鹘传[M].北京：中华书局，2003：1842.
④ [宋]薛居正.旧五代史卷一百三十八·回鹘传[M].北京：中华书局，2003：1842.
⑤ [宋]薛居正.旧五代史卷一百三十八·回鹘传[M].北京：中华书局，2003：1843.

⑥ [元]脱脱.宋史卷四百九十·高昌传[M].北京：中华书局，2004.4:14110.

国的见闻“佛寺五十余区，皆唐朝所赐额，寺中有大藏经、唐韶、玉篇、经音等，居民春月多群聚邀乐于其间。复有摩尼寺，波斯僧各持其法，佛经所谓外道者也”[16]。从文中我们可知，直到宋代，高昌城内还有佛教寺庙 50 多所，都是唐朝建立的，其中藏有唐朝的大藏经等书，回鹘佛教俨然继承了唐朝中原佛教的遗风，而且国内佛教与摩尼教、袄教和谐共存。

从吐鲁番地区回鹘时期的佛教美术遗迹来看，大约在 10 至 11 世纪，高昌的回鹘佛教已经相当兴盛。这一时期的佛教遗迹比较集中的保留在柏孜克里克石窟。该石窟寺始建于麴氏高昌时期，唐初称为宁戎窟寺，高昌回鹘王国时成为回鹘王族的专用寺院。据柳洪亮《柏孜克里克石窟千佛洞遗址清理简记》载，柏孜克里克第 75、76、77 窟均绘有回鹘供养人，第 82 窟前室正壁中间门迎画还有王延德使高昌时所见到的居民春月集游“禳灾”的画面。[①]此外，考古工作者在高昌回鹘的国都高昌故城也发现了几处佛寺的遗迹，出土了不少佛教幡画和回鹘佛教文书。甚至在 11 世纪，回鹘人还接纳了藏传佛教的传入，高昌故城东南角的一座佛塔，即为典型的藏式密教佛塔，壁画的内容也是藏传佛教的题材。此期柏孜克里克石窟的绘画题材也多表现密教内容，典型者如第 20 窟、40 窟等。

此外，回鹘王国还培养了许多本民族的僧人，北庭、龟兹以及吐鲁番壁画中常常出现有回鹘供养僧的形象，如柏孜克里克第 20 窟、森姆塞姆第 44 窟等。有些僧人还是著名的佛经翻译家，如胜光法师、僧古萨里等，他们为佛经的翻译做出了很大的贡献。

[①]柳洪亮.新出吐鲁番文书及其研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1997.4:206—233.

3　雅尔湖石窟之现状

3.1 雅尔湖石窟的开凿和遗存状况

雅尔湖石窟，位于吐鲁番市西交河故城西南的雅尔乃孜沟左岸。雅尔湖是维语“崖壁”的意思。因为毗邻交河故城，所以在对雅尔湖石窟进行描述时，交河故城是不能绕过的。历史文献中最早对交河故城的记录来自汉文史籍《汉书·西域传》，其中记载：“车师前国，王治交河。河水分流绕城下，故号交河。”[17]交河故城作为都城一直沿用到高昌国时期，此后便作为郡县治所存在。现在残留的的交河城规制基本为麴氏高昌奠定，唐代完成，回鹘扩建和修葺。雅尔湖石窟的兴衰应该与交河城密切相关。整个雅尔湖石窟窟区东西长达40 米，下距河谷约 20 多米，有上下两层。崖壁下方的河谷中还有流水蜿蜒流淌，需要跨过一座木桥才能到达石窟区。流水滋养的绿洲地带草木丰茂，时有牧羊人在此放牧。石窟土质松软，崖壁在风雨侵蚀下不断坍塌，当初临地面开凿的洞窟和窟前设施也已塌毁，梯道颇陡，需踩着工作人员一路铺设的麻袋才不至于滑倒，攀爬较为费力。站在石窟前的平台上可以望见河谷对岸整齐平缓的崖壁，还有崖壁上的若干残损的洞窟，如图 1。



图 1 雅尔湖石窟远景



图 2 雅尔湖石窟近景

在现存的石窟区我们能明显看到的是一个平整的崖面上整齐排列的七个洞窟，其他洞窟都已坍塌或残损严重，如图 2。以往学者们只对崖面完好的七个洞窟进行编号。（关于这七个窟的记载最早见于俄国人杜丁的文章，他曾跟随奥登堡在 20 世纪初对雅尔湖进行考察）。2015 年吐鲁番文物局和吐鲁番学研究院的调查简报将周围一些新发掘出来或已残损的小洞窟纳入进来，编号至 15 个，分上下两层。上层从 1 号编至 11 号，下层编至 15 号。石窟上层最初编号的有 1 号到 7 号七个洞窟，这七个窟在同一个台面上，从西往东依次排列。2 号窟到 7 号窟门上有排列整齐的几个大柱洞和密布的小椽眼（因为 1 号窟窟前部分已经坍塌，不能判断其窟门上是否有凿洞，但是从其与其他几个窟基本处于相同的水平线上可以推测应该是有的），有的椽眼里还有残留的木桩，应为窟前搭建的木构建筑遗迹，与窟前约 4—5 米的长方形台面形成一个完整的组合空间，如图 3，可以看出七个洞窟为有计划的设计施工，一次性完成。下层自东向西编号从 12 号到 15 号，窟室都已坍塌，上下层之间有两条竖井式通道可沟通，东面的一条在下层第 12 窟上可直达上层第 7 窟前庭，

通道西壁至今还存留有 7 个方形的小凿洞，可能是当初用来搭建木板的插孔；西面的一条在向上可直达上层第 1 窟西侧的僧房废墟。另外，第 13 窟的西侧还有原始阶梯可通往第一窟的西侧，在现今梯道的位置上部残留有一排整齐的凿洞，从凿洞的大小判断其阶梯不会太窄，如图 4。我们可以看出，雅尔湖石窟在营建时进行过精心的设计和施工的。窟前的河流提供了充足的水源，紧邻交河故城保障了物资的有效输送和信仰人群的供养，深藏在雅尔乃孜沟里草木丛生、自然幽静的环境也利于僧侣的修行。总之，是一处理想的石窟所在地。



图 3 雅尔湖窟前柱洞



图 4 雅尔湖阶梯凿洞

因为雅尔湖石窟保存较好的只有上层的 7 个洞窟（如图 5）。以往对雅尔湖石窟的研究也主要是针对这 7 个窟进行的，我们在此根据现场考察的记录和前人研究集中对其形制布局进行具体的介绍，以期探索这些洞窟的形制布局与功能的关系。

1 号窟主室为平面呈长方形的纵券顶窟，窟门部分坍塌，西侧壁南端有一侧室，有一门洞与主室相通，现已被封堵。侧室为横向的长方形券顶，门洞左侧上部开一拱形小龛，侧壁北壁部分坍塌，仅存窗户的残迹，东壁地面上存有长方形的土炕残迹，应为僧侣卧室。1 号窟内没有壁画，仅主室东壁和侧室的西南、西北角残留有一些红色边框线，主室后壁有一块红色汉文题记，字迹无法识别。整个洞窟没有具体的壁画痕迹，窟壁表面经过白粉粉刷，据柳洪亮先生的考察随笔称“红色汉文题记和边框线被后来粉刷的泥浆和白灰浆覆盖，侧室东壁残破处显露三层草泥，说明洞窟经过多次粉刷和局部调整”。[18]在 1 号室外北面还残存有灶台的遗迹，灶壁直径超过五十公分，经长期烧烤已变成坚硬的红色和青灰色。是否为早期开凿已不可考。在灶台的左侧有一条竖井通道通向崖底，或许是运送厨房物资的。

2 号窟在 1 号窟东侧，为平面长方形的纵券顶窟，窟室西侧壁南端凿有一米多高的门洞与 1 号窟相通，应为后来居住的人们凿通的。窟门西侧凿有一小龛。2 号窟也没有绘制壁画，其壁面处理是直接在生土壁面上先经过草泥抹平后刷上白灰。窟门西侧和正壁残留零星的红色汉文题记，已不可辨识。西壁有用坚硬物刻画的竖行回鹘文。

3 号窟形制亦为直接在崖壁内开凿的长方形纵券顶窟。窟门偏东的门道右侧、前壁左侧（右侧塌毁）和西侧壁南端各开一拱形小壁龛。窟内没有壁画，只东西侧壁有零星的红色汉文题记。西侧壁有坚硬物刻画的汉文题记，为清康熙年间的肃州中营军人所题刻的游记。壁面的处理与第 2 窟同。窟内有长期烟熏的痕迹。

4 号窟整体形制为平面呈长方形的纵券顶窟，它与其他几个窟处于同一水平面，但面积比其他几个窟都要大，且处于 7 个窟的中心位置。主室左右壁后部各开两个小禅室，禅室内有烟熏的痕迹。又于正壁开一个后室，后室三面墙壁下端有高出地面约十公分宽约三四十公分的凹字形坛基。无论其居中的位置还是其空间面积、形制构造都显得比较特殊，如图 6。4 号窟的主室和后室都保留有壁画，我们在主室和后室破损的墙面下发现双层壁画的痕迹，底层墙面的白色底子已变成浅粉色，说明此窟壁画有重绘的现象。（2016 年 12 月笔者对雅尔湖石窟进行二次考察时，自治区文保中心的工作人员已对该窟壁画完成修复，使得许多原本模糊不清的壁画更清楚的显露出来。最重要的是工作人员在主室西壁上部另揭取出一层壁画，说明该窟主室应该经过三次绘画。但是笔者在前后室相连的甬道内只发现两层壁画。）该窟壁画的绘制方法是先在生土壁上抹一层粗草泥，抹平研光之后刷一层白灰，在白底上绘制壁画。重绘的部分是在早期的墙面上再刷上草泥和白灰层然后进行绘制。因为底层壁画已不可考，我们只能记录上层壁画的现状。

主室壁画：（1）入口门洞内券顶一身禅定比丘穿偏袒右肩的赭色袈裟，双手叠放在腿上，身后冒出七条彩色光芒，每条光芒由三条色带组成，光芒末端残留有圆形的痕迹，形象较为特别。据观察此比丘应该属于早期壁画，壁画层下面直接为墙面。（2）窟门西内侧壁残存天神的头光部分，直径 50-60 公分，与券顶中间的禅定比丘之间以一条卷草纹饰带相隔。东内侧壁只看见原始墙面和上面残留的红色颜料。（3）主室前壁券顶残留浮塑的圆形影屏，主尊不存，两侧为带圆形头光的天人或菩萨数身，已模糊不清（此处壁画有明显的重绘现状，隔着细白灰还可看见底层壁画的线条，包括影屏也应是后期塑造的）。窟门西侧内壁残留有三排供养比丘，最底层为四身（根据残留的头部和耳朵轮廓线判断）后两身较为清楚；第二层保存较好，可清楚看见为四身，身穿百衲衣，人物形象敦实厚重；第一层可见两身（或为四身，第二身尚清，第四身仅存衣服下摆），人物面朝窟门方向。比丘上部似为一坐佛与二胁侍，由一条垂幛纹隔开。（4）东西两壁为大型 “说法图”。分上下两层，每层各 11 幅，每一幅由卷草竖条框隔开，侧壁上层与券顶相接处则绘一条垂幛纹。下层几乎已模糊不清，上层保存较好，但被切割盗凿的严重。“说法图”的基本构图都是佛居中，坐于莲座上，四周围绕 6 身听法菩萨和僧众，佛具身光和头光，身光比较多样，主要有菱格、放射条状和卷草纹三种。佛头上有宝盖。（5）券顶绘左右相对的千佛 8 排，每排 57 身。每尊千佛左侧都有汉文墨书榜题，千佛之间没有边框。（6）主室正壁上开一拱形门洞与后室相连通，门洞两侧壁上层为带头光天人，排列整齐，应为四排，与下层一人多高的天部形象以栏杆相隔，这些图像组合类似于某些经变画。

后室壁画：壁画保存不是太好，尤其是两侧壁下层的壁画都已脱落不见。但是因为不

见阳光，壁画颜料较前室鲜艳。（1）门洞券顶为千佛，两内侧壁各绘一身带头光的立姿人物。东侧为一立姿女性，与真人等高，穿着精致华贵，手捧供物于胸前，面朝主室，头光中有两只蛇头冒出。西侧人物残缺严重，只有部分发髻和头光，人物形象与东侧人物相似。（2）后室前壁西内侧壁为一回鹘男性供养人，站在从阁楼上垂下的帷幔下面。东内侧壁为一回鹘女性供养人，头部残损。(3)左右侧壁上层各残留一队世俗装的神祇，乘云驾雾，往后壁主尊的方向而去，主从一共十组，每组三人，前面各有五尊坐佛为前导。下层残损严重，东壁残留几身菩萨像，其中一身西壁残留一身赤面金刚的上半部分和小鬼形象，还有执念珠或日月的残手（东西侧壁破损的墙壁下层露出草泥层和早期粉刷的墙面）（4）券顶绘四排千佛，与主室券顶的千佛形象相同，有榜题框，但未书写佛名。（5）正壁主尊已不存，墙面残留有固定塑像的两个插口，原有壁画，现已全部脱落。（6）左右壁及后室地面有一圈凹形的泥砌台基，或为存放塑像的像台。

5 号窟为长方形纵券顶窟，东临 4 号窟。窟内未绘制壁画。窟门东侧内壁开有一小龛。洞室的营造方式是直接在生土壁上挖凿，然后抹上草泥并研光。窟内有长期烟熏的痕迹。窟内东西侧壁及后壁都有游人刻画的题记，有汉文还有突厥文。如窟内西侧壁有红色书写的汉文题记“提记为见佛闻☒☒/师提记耳/任子年七月☒日”，旁边还画有一个佛头；窟门东侧壁上的汉文题记，其中有一条写道“乙丑年十月廿……到此西谷寺……巩禅师记”；窟内西侧壁有突厥文题记数行，靠近窟门处还有一只硬物刻画的羊。此外，窟中还有清朝康熙、乾隆年间的题记。

6 号窟在 5 号窟东侧，紧临 7 号窟，为长方形纵券顶窟，营建方式与 5 号窟同。窟室内有烟熏的痕迹。窟门东内侧壁有一放东西的小龛。正壁中部残留有塑绘结合的桃形背光的上半部分，为红色颜料残迹。窟门两侧由零星的朱书汉文题记，东侧壁有后部有雍正时期墨书的汉文题记。窟内未绘制壁画。

第 7 窟为平面长方形的纵券顶窟，位于石窟上层平台的最东边，与第 6 窟相邻。窟室内的营建与 4 号窟相同，但是壁画只有一层，应为早期壁画。窟门侧壁和门洞、左右壁与正壁均绘排列整齐的千佛。门道东内侧壁在千佛中间杂有二佛并坐图像，西内侧壁似为一身坐佛下面一身立佛和菩萨，被烟熏黑不可辨识。自券顶中即为分界线，左侧壁残存 11 排千佛，每排右壁及正壁千佛图像下部都有红色边框内绘的一佛二菩萨式的说法图，可惜都已残损不可辨识。窟顶中脊为一纵向长条形的宝池，边饰藤蔓，池内绘三排大朵的莲花图案，每排十朵，大多残损，据文物人员的调查称花蕊为浮塑，已残损。莲花中间绘有树、花生童子、摩尼宝珠、鸭子、天鹅、鱼和海螺等图案，绿色的池水表明这是莲池。窟室内地表淤积了一层厚厚的浮土，考古人员清理后在主室偏后的位置发现了长方形的坛基残迹，说明窟内原有塑像。



图 5 雅尔湖石窟上层 7 个洞窟

3.2 形制与功能分析

关于石窟形制的分类，学界通常“以洞窟的平面形状为主要标准，以主尊塑像的安置形式为次要标准，将洞窟分为中心柱窟、大像窟、方形窟和僧房窟四类”，[19]但是具体的石窟营建还要结合崖壁岩质的性质具体考虑。雅尔湖石窟现存的石窟，全都为长方形纵券顶窟，这种形制在吐峪沟石窟和柏孜克里克石窟也较为多见。雅尔湖石窟的岩质松软易塌，并不适合中心柱窟的营建（这也是下层石窟全部榻毁不存的原因），长方形窟则直接在山体内部将生土掏出。晁华山在《克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成》一文中说道：“作为寺院，其中的建筑物有山门、佛殿、讲堂、食堂、仓库、安水堂、浴室、火堂、瞻病堂、厕所和僧房。”[20]雅尔湖石窟作为一处完整的石窟寺，肯定也具有这些完整的功能构成，只是随着洞窟大部分的坍塌毁坏，我们只能从残迹中努力探索其原始面貌。

从建筑的外部结构看，雅尔湖石窟分为上下两层，下层洞窟都已坍塌，但是还残留有通向上层的梯道遗迹。上层 2 号窟至 7 号窟的窟门外崖壁上凿有一排整齐的柱洞，约有 80 个，7 号窟外东壁亦有凹槽痕迹，说明这些洞窟外原来安装有木制廊檐等建筑物，与窟门前整齐的崖面一起将这六个窟纳入一个空间，成为一个完整的组合洞窟，克孜尔和柏孜克里克石窟都有这样的组合结构。从形制上看，这七个窟全都为长方形纵券顶窟，其他各窟窟内形制布局雷同，只 4 号窟从纵深面积到形制布局都较为独特，两侧壁与后壁开小洞窟的形制在雅尔湖只此一例，如图 7，洞窟两侧壁各开两个小洞室，后壁开一个小洞室的形制，在新疆地区和甘肃地区都有他例，如新疆的苏巴什、锡克沁、吐峪沟、柏孜克里克诸石窟，以及敦煌的莫高窟等。



图 6 雅尔湖 7 号窟中间坛基残迹

作为佛教建筑，一般来说洞窟的形制与功能是密切相关的，在严格遵循佛教相应的规范法式的前提下，每一个洞窟的凿建都有一定的目的和用途。晁华山从洞窟建筑形制、主尊塑像和壁画题材三个方面分析洞窟的功能和用途，将克孜尔石窟的洞窟分为佛堂、讲堂、僧房和杂房四类。其中佛堂通常有塑像和壁画，用于礼拜尊像；讲堂有壁画和禅窟用于讲经、诵经、修习和坐禅；僧房没有壁画，主要是供僧尼居住；杂房规模较小，是日常生活用房。雅尔湖 1 号窟有主室和侧室，主室没有壁画，侧室门口有小龛，东墙脚有土炕，可以猜测此窟为主事僧人居住和议事的僧房，主室用来接待客人和处理寺内事务，侧室用来居住。雅尔湖 2、3、5 窟内有放置东西的小龛和用火的痕迹，但是没有土炕，佛经中记载僧房内的壁炉主要用于取暖，不用于做饭，做饭应于其他杂房内，我们猜测其功能应为僧人禅修和休息的僧房。7 号窟四壁画满千佛图像，窟室中间靠后的位置还有一方形坛基（图 6），说明原有塑像，应该是用来礼拜和供养尊像的礼拜窟。

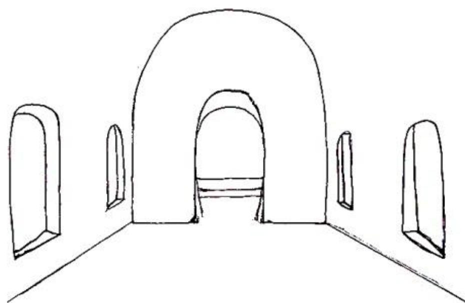


图 7 雅尔湖 4 号窟前室四个小禅室

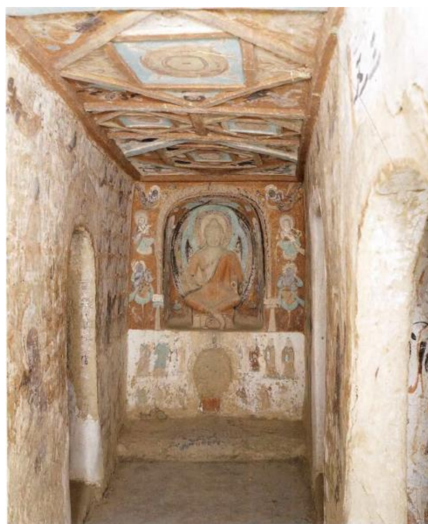


图 8 莫高窟第 268 窟[①]

① 图片来源：敦煌研究院编.敦煌石窟全集 22 石窟建筑卷[A].香港：商务印书馆，2003:46：图 21.

从洞窟的建筑形制上看，雅尔湖 4 号窟与敦煌莫高窟 268 窟具有很大相似性，后者被认为建于北凉时期，中央一条纵长方形的过厅，后壁开龛，内塑交脚佛像。左右两侧壁各开两小室，内有彩绘，被认为所后代绘制。贺世哲在《敦煌图像研究·十六国北朝卷》中认为 268 窟“是典型的专供禅僧修禅用的禅室”。[21]该窟与 272、275 为一组合洞窟，“第 272 窟的造像题材是供禅僧观佛用的。观完佛之后，再进入第 268 窟坐禅念佛。如果在坐禅过程中眼前浮现不出佛的形象，就要转入第 275 窟请弥勒菩萨决疑”，[22]此窟与雅尔湖 4 号窟唯一不同的是没有后室，而代之以像龛，如图 8。此外，在莫高窟北区存在着大量的禅窟和僧房窟，被认为是僧人的生活区。如莫高窟北区 B113 窟，平面近方形，主室西壁开一小室，左右壁各开两个小室，与雅尔湖 4 号窟相似，被学者判断为禅窟，如图 9。

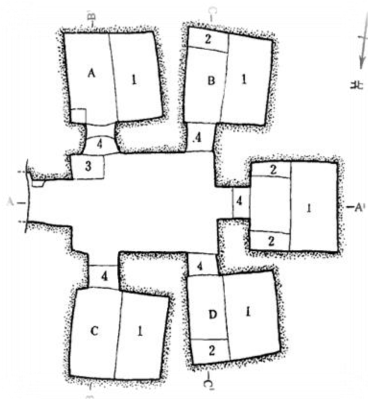


图 9 莫高窟北区 B113 窟平面图 ①

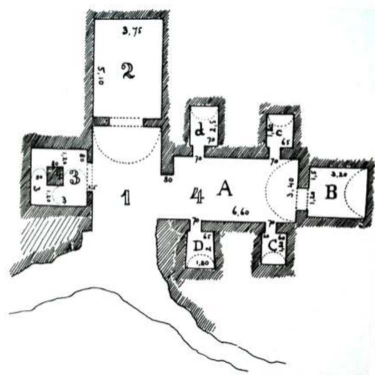


图 10 吐峪沟 41-42 窟平面图②

与雅尔湖 4 号窟形制相似的还有龟兹地区的苏巴什石窟第 5 窟和吐鲁番地区的吐峪沟第 42 窟。前者“主室为长条形，纵券顶，壁顶间枭混式叠涩相连，正壁开小室，两侧壁各开 5 个小室，各室均有尖拱形龛楣”[23]此窟与雅尔湖 4 号窟一样，面积很大，除了主室，还有十几个小侧室，整体结构复杂。主室的顶部有“树下比丘禅定图”，说明此窟也有禅窟的性质。除了第 5 窟，还有 3 号窟和 1 号窟也在侧壁开小室，窟内也绘制有比丘禅定图。吐峪沟 42 窟，贾应逸在《新疆吐峪沟石窟佛教壁画泛论》一文中认为其建于沮渠北凉都高昌时期，该窟平面为长方形纵券顶，后壁开一小室，左右侧壁各开两个小室，与第 40、41 组成一组洞窟内画种种禅观图，用以劝戒僧尼“解色防淫”，专心坐禅。这些都证明其左右壁以及后壁的小室是禅室，从面积大小上看也合乎僧人坐禅标准，如图 10。另外，在锡克沁也有类似形制的石窟，侧壁开小室，与莫高窟第 268 窟相似。

比较之下，雅尔湖 4 号窟的四个小室基本可以确定为禅室无疑了。该窟东壁一小禅室入口上方的两个柱洞为日本学者山部能宜所注意，他认为此处原本用来放置搁板以便僧人放灯具或衣物等，证明了这几个小室的确有实用功能。雅尔湖 4 号窟侧壁的四个小室的面

① 图片来源：彭金章 沙武田.敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报[A].文物.1998(10):图八.

②图片来源： [日]山部能宜.再探石窟用途[A].吐鲁番学研究院.吐鲁番学研究：第三界吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会论文集[C].上海：上海古籍出版社，2010:794:图一.

积虽然不大，但是容纳一个人在里面坐禅倒是合适的。该窟后室面积比主室的四个侧室面积大，且围绕三面墙壁有宽约 30 公分的低坛，可能用来放置佛像。山部能宜在《再探石窟用途》一文中认为第 4 窟很可能是“住在这些僧房窟里的比丘们举行礼拜和仪式的地方”，[24]四个小禅室和入口券顶的放光比丘则与禅观思想有关。

柳洪亮在《雅尔湖千佛洞考察随笔》中认为第 4 窟既是“供信徒烧香拜佛的礼拜窟，也是僧众讲经说法的宗教活动场所”，[25]然而他对四个禅室的功能提出质疑。4 号窟的原始壁画已为后期壁画所覆盖，唯有门洞券顶的禅定比丘被认为是初期壁画，作为判断 4 号窟功能与用途的壁画题材尽管残缺，但是依靠窟室开禅室的建筑形制和后室放置塑像的坛基的综合考虑，本文认为 4 号窟应该兼具佛堂与禅窟的功能，既用来讲经也用来修禅，两壁的侧室很可能是在讲经之后集体进行共修的禅窟。而同样绘制有壁画且有佛像坛基的 7 号窟则应为佛殿窟，具有和塔庙窟相似的作用，中间的佛像可用来绕行，此窟主要用来礼佛和供养佛陀。

综上所述，雅尔湖石窟中僧房、讲经堂、礼拜堂以及禅窟都具备了，这些都足以说明雅尔湖石窟是一所完整的寺院，结合 4 号窟的小禅室和以禅观为主的壁画内容，我们判断雅尔湖最初是一所以禅修为主的寺院。

4 雅尔湖 7 号窟壁画的图像学解读

雅尔湖 7 号窟与其他六个窟为同一时期有计划的营建，窟内的壁画没有重绘现象，可以肯定为石窟初建时所绘。窟内壁画题材较为简单，主要为：侧壁千佛，中间杂以二佛并坐和说法图，券顶莲池，内有莲花、宝树、化生童子、摩尼宝、水生生物等。本章主要对第 7 窟侧壁的千佛图像和窟顶的莲花图像进行具体分析，探索其艺术风格和背后的图像学意义，并进一步探索雅尔湖 7 号窟内壁画配置的文本依据和思想内涵。

4.1 对窟顶莲池的具体分析

雅尔湖第 7 窟窟顶中脊为一纵向长条形的宝池，边饰藤蔓，池内绘三排大朵的莲花图案，每排十朵，这些莲花主要分为两种样式，一种为常见的三层瓣状莲花，一种为蝌蚪形的变形莲花，两种莲花以北向的竖斜线式规律平行分布。据文物人员调查，莲花中间的花蕊原为浮塑，今已全部残破。笔者在柏孜克里克第 18 窟、敦煌莫高窟西魏第 285 窟、酒泉文殊山后山千佛洞、以及克孜尔第 184 窟和库木吐喇第 34 窟都发现类似的变形莲花纹样。因为克孜尔 184 窟和库木吐喇 34 窟的时代都较雅尔湖 7 号窟晚很多，本文主要将其与时代接近的柏孜克里克、莫高窟和文殊山石窟做出比较。

雅尔湖第 7 窟的变形莲花纹，是在莲心外围依次围绕三层蝌蚪状莲瓣，每层莲瓣的朝向相反，花瓣一律圆头朝外尖尾朝里，符合花瓣由花心向外生长的规律。莲花的颜色主要为青和蓝的冷色调，如图 11。柏孜克里克第 18 窟后廊窟顶为五块相连的仿木结构四方三重套叠式平棋藻井，在彩绘的图案中央为一朵变形莲花，莲花中心以莲子表现莲蓬，莲蓬外围三层蝌蚪纹样由内而外依次排列，每层莲瓣方向一致,花瓣圆头朝里尖尾朝外，与雅尔湖相异，看上去不符合花瓣的生长规律。莲花的用色与雅尔湖石窟相似，都为冷色调的青和蓝。此外，雅尔湖 7 号窟窟顶的另一种三层 U 形花瓣的莲花图案也出现在柏孜克里克第 18 窟的平棋藻井里，三个相邻的平棋，中间一个为 U 形莲瓣的莲花图案，左右两个为蝌蚪状莲瓣的莲花图案，莲花周围围绕四朵莲蕾，这些图案都与雅尔湖第 7 窟相似，只是柏孜克里克 18 窟藻井中的莲花看起来没有雅尔湖窟顶的舒展大气，时代应较晚。

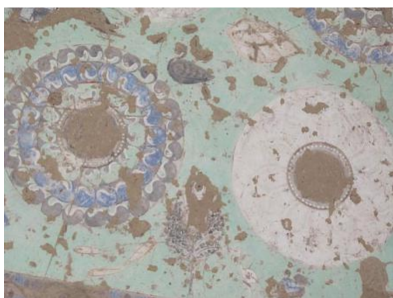


图 11 雅尔湖 7 号窟券顶莲花



图 12 巴米扬 167 窟莲花纹样

此变形莲花纹样还见于敦煌莫高窟西魏第 285 窟和酒泉文殊山后山千佛洞。酒泉文殊山后山千佛洞在甬道顶彩绘平棋藻井，藻井井心的莲花纹样为蝌蚪状变形莲花，在莲心外

整齐的围绕两层蝌蚪状莲瓣，但是比较之下，这一造型已经与柏孜克里克和雅尔湖的变形莲花呈现一定的差异性。首先是花瓣变为两层；其次是莲心的比例缩小；然后是莲瓣的圆头朝里尖尾朝外，缺乏从莲心处生长出来的秩序感，与雅尔湖 7 号窟的变形莲花相异，却与柏孜克里克 18 窟相似，整个图案已经相当简化。莫高窟第 285 窟的变形莲花图案同样出现在覆斗形窟顶的藻井井心，圆形莲心外团绕两层蝌蚪状莲瓣纹样，莲瓣朝向一致，图案与酒泉文殊山一样的简化，但是此处的蝌蚪状莲瓣显得干瘪而缺乏单薄，没有雅尔湖与柏孜克里克那种将花瓣正面与侧面都表现出来的立体感。

对于这一变形莲花的来源，笔者在巴米扬第 167 窟找到了更明确的表达，如图 12。仔细观察我们发现此图案并非一些学者认为的卷瓣莲花或蝌蚪状莲花，而是莲花与莲蓬缠绕在一起的抽象变形。将多种具象的图案有机的融合在一起而成为另一种抽象图案，赋予全新的意义，这就是艺术来源于生活而又高于生活的生命力所在。变形莲花就是在精炼的提取莲蓬本身最显著的的特点之后将这些特点加以夸张和简化，之后进一步通过单纯的重复而重新组合成一朵视觉上的莲花纹样，事实上，它应该是一池子莲蓬的符号性表示。印度与巴米扬艺术中有许多莲花纹样的变形，这些纹样有一个共同的特点就是突出植物本身蕴含的动感与外延的生命力。宫治昭在《东西文化交流中的巴米扬——以装饰纹样的比较为例》一文中总结道："巴米扬的装饰纹样大体来自两大区域。一为兴都库什山脉南侧的印度笈多美术系统，一为兴都库什山脉北侧以萨珊为代表的中亚美术系统。" [26]这说明雅尔湖石窟的变形莲花很可能是经过从印度笈多美术而来经过中亚巴米扬的发展和进一步抽象最后传播至新疆与河西地区。关于图像的特征及演变参见表 1。

表 1 变形莲花纹样的演变

洞窟编号	巴米扬第 167 窟	雅尔湖第 7 窟	柏孜克里克第 18 窟	酒泉文殊山后山千佛洞	莫高窟西魏第 285 窟
纹样					
特征	中间为莲心,周围围绕两层长颈莲蕾,莲蕾的方向一致,组成一朵完整的莲花	中间为莲心,周围围绕三层蝌蚪状花瓣,每层花瓣朝向相反,但是符合花瓣生长规律	中间为圆形莲心，周围围绕三层花瓣，但是花瓣的生长方向违背花瓣由里到外的生长规律	中间为莲心，周围围绕两层花瓣，但是，里面一层花瓣的生长方向明显不对	中间为莲心，周围围绕两层花瓣，花瓣生长秩序一致，从里到外，符合规律

从造型上看，新疆与河西地区的变形莲花纹样已经完全脱离了巴米扬 167 窟莲花的具象表达，成为一朵完整的莲花的抽象符号。事实上它还是巴米扬石窟莲花与莲蓬共生的莲

池，只是这一符号通过纹样的传播和重新解读而被简化，只剩下其表面意义，即一朵单纯的变形莲花。雅尔湖 7 号窟窟顶的变形莲花，围绕莲心的三层莲瓣，符合规律的变形，精细的将花瓣的前后面表现出来，整个纹样的抽象符号已经成熟稳定。但是这一纹样在柏孜克里克第 18 窟出现时却出现了变异，仍然是三重围绕莲心的蝌蚪状花瓣，但是其花瓣的头尾颠倒，已违背了花瓣原有的生长秩序。当该纹样流传至酒泉文殊山后千佛洞时，又出现了变化：莲心缩小，花瓣减少为两层，第一层花瓣的生长方向与柏孜克里克 18 窟一样显得不合规律，但是第二层花瓣又是符合规律的，这可能是工匠的疏忽也可能是作画者并不明白图案的意义，与雅尔湖和柏孜克里克相比，它更像是兼受两者影响。莫高窟第 285 窟对酒泉文殊山的变形莲花作出了纠正，花瓣的变形重新符合规律，但是已经不同于最初明确的蝌蚪状，不再饱满而略显卷曲的花瓣，向另一种被误读的写实性莲瓣发展。说明纹样的演变由写实到抽象，最后完全成为象征性的抽象符合，当它又被重新理解和诠释，必然被赋予另一种身份。如表 1。在对纹样作出比较之后，笔者发现有两个疑问：为什么酒泉文殊山后千佛洞和莫高窟 285 窟的变形莲花与巴米扬一样为两层雅尔湖和柏孜克里克却为三层？而且，为什么雅尔湖 7 号窟的变形莲花变形的恰到好处，柏孜克里克 18 窟、酒泉文殊山的变形莲花却将花瓣的次序头尾颠倒？柏孜克里克的变形莲花似乎是雅尔湖 7 号窟和酒泉文殊山的结合。但从两层花瓣的造型上看，是否可以说变形莲花的东传事实上最早是在河西地区完成的，后来传至吐鲁番地区才成熟起来，花瓣也被增加为三层，只是在变化过程中出现了一些错误和纠正，如花瓣首尾颠倒。而莫高窟 268 窟的变形莲花则已经完成其汉化的转型。

从纹样的发展上看，雅尔湖 7 号窟的变形莲花要更早于柏孜克里克第 18 窟，柏孜克里克 18 窟的变形莲花应该是对雅尔湖 7 号窟的模仿。仔细比较我们发现雅尔湖第 7 窟将众多莲花、莲蕾以及化生童子等大规模的表现在券顶以表现莲池，而非柏孜克里克石窟将这些题材放在甬道的平棋藻中表现的含蓄而富于装饰性，这说明雅尔湖石窟第 7 窟的创作者对这一题材具有相当的自信和了解，也侧面体现出雅尔湖石窟建造者对莲池背后代表的净土世界的殷切向往和尊崇。单从这一题材上看，雅尔湖 7 号石窟应该早于柏孜克里克 18 窟。据学者研究，柏孜克里克第 18 窟约建于公元 5 世纪以后的麴氏高昌国时期，回鹘时期重绘，甬道内的藻井图案却是早期遗留，这可以说明雅尔湖 7 号窟的时代应在这之前。加之雅尔湖 7 号窟与敦煌莫高窟、酒泉文殊山千佛洞之间也有着一定的联系，我们猜测这一变形莲花纹样主要流行于公元 5 至 6 世纪的新疆和河西、敦煌地区，最可能的是在河西和吐鲁番都建立过政权且相当崇佛的沮渠北凉。

宿白在《凉州石窟遗迹与“凉州模式”》一文中认为：酒泉文殊山可能出自北凉时期，或北凉亡后沿袭凉州佛教艺术的系统而开凿。[27]酒泉文殊山出土的北凉缘禾三年造经塔为此说提供了证据。暨志远在《酒泉地区早期石窟分期试论》在对文殊山千佛洞壁画作出比较与分析后也认为:酒泉文殊山早期石窟和吐鲁番北凉时期的吐峪沟石窟有着继承与发展的关系。[28]雅尔湖 7 号窟窟顶的变形莲花纹样似乎也为我们提供了一个证明雅尔湖石窟与

沮渠北凉佛教艺术关系密切的证据。

4.2 对四壁千佛图像的分析

雅尔湖 7 号窟窟四面墙壁和门洞顶均绘制排列整齐的千佛，粗略统计约一千多身。这些千佛以“横成行，竖成列”的形式整齐排列。事实上这些看上去千篇一律的千佛，在绘制时应该是根据固定的粉本所绘，这是确保每尊佛像都符合规范的保证，也可以有效的节省劳力。画者在绘画时恪守规则，使他们看起来井然有序，符合一定的视觉效果。



图 13 雅尔湖 7 号窟东侧壁千佛

在对千佛图像进行具体分析前，我们先对这一图像进行解构，以便在掌握各个构成元素的前提下把握其图像特征。通常情况下，千佛图像主要由七大部分组成，分别为：佛体、头光、身光、台座、华盖、榜题、边框，这七大部分可兼而有之，也可仅有其中几个。雅尔湖 7 号窟的千佛没有榜题和边框，其他都具备。千佛形象主要有两种，一种穿着圆领通肩式佛衣，头上有菩提树状华盖；一种穿着双领下垂袈裟，头上有伞状的华盖。两种形象的千佛都以禅定相盘腿坐于莲花座，具有身光和头光，顶上华盖因被佛的头光遮半，只露出左右及上端的一部分。两种千佛的佛衣都未覆手，露出叠交相握的双手。从造型上看，雅尔湖 7 号窟的千佛显得修长而敦厚，脸型较圆，显得端庄大气。衣纹的处理流畅自然，每道转折线都恰到好处的将人体结构表现出来，整体艺术水平是很高的。身穿垂领式佛衣的千佛背后华盖为树状，穿通肩式佛衣的千佛华盖则为伞状，佛衣分别为赭色、石青、石绿相间排列，依次循环，形成一条条平行的右斜向条带，造成佛佛相次，光光相接的效果，如图 13。雅尔湖石窟的画师将千佛的形象以佛衣和华盖的变化相区别，又以相间排列的方式将它们纳入一个图式中，形成一个有节奏与变化的统一体，这是佛教绘画常用的表现方式，也是使用粉本的结果。随着粉本的应用，千佛的造型成为固定的程式，一定时期内某地区的千佛基本上都沿用此程序，所以一定范围内的千佛图像都显得大同小异。

从千佛造型上看，与雅尔湖 7 号窟千佛相似的主要有柏孜克里克第 18 窟，七康湖第 4 窟以及吐峪沟第 2、38、41、44 等石窟。柏孜克里克第 18 窟后甬道和右甬道侧壁的千佛，具头光与身光，穿着圆领通肩式袈裟，两手相叠结禅定印，坐于俯莲座上，身光背后分别为伞状与菩提树状的华盖。袈裟分别为赭、石青、石绿三种颜色相间的服色，以右向的平

行斜线成组地循环，形成斜向的条条色带，表现布满空间的十方诸佛。千佛的脸型长圆，杏核眼，顶上有肉髻，有眉间白毫，嘴角含笑，形象端庄持重。皮肤的边缘线及眼睛进行晕染，衣纹流畅，明显受龟兹壁画影响，人物相貌与雅尔湖石窟相比更具有少数民族特点。七康湖 4 号窟的千佛与柏孜克里克 18 窟一样，绘在甬道内，中间为一佛二菩萨式说法图。千佛图式与雅尔湖和柏孜克里克一样具备佛体、头光、身光、台座、华盖、边框几大元素，尤其是头光、身光还有华盖的造型完全一致，说明它们正是同一时期同一地区流行的固定样式。从千佛服饰上看，柏孜克里克 18 窟与七康湖 4 号窟的千佛全是著通肩式袈裟，没有出现雅尔湖 7 号窟千佛的垂领式佛衣，仅以华盖的造型和服饰颜色的变化来造成区别。吐峪沟 2、41、44 号窟的千佛与雅尔湖 7 号窟、柏孜克里克 18 号窟以及七康湖 4 号窟一样，通过服饰色彩和华盖的变化让画面有了节奏感和动感。其中，只有 44 号窟千佛的佛衣有所变化，为“通肩式”佛衣与“偏衫式”佛衣相间分布。吐峪沟第 38 窟甬道内则出现了身穿“垂领式”佛衣的千佛，它们与坐姿菩萨相间排列，这种构图很少见。

表 2 吐鲁番地区的千佛图像

编号	雅尔湖 7 号窟	吐峪沟 44 窟	吐峪沟 2 号窟	吐峪沟 38 窟	柏孜克里克 18 窟	七康湖 4 号窟
千佛图像						
造型特征	通肩式袈裟与垂领式袈裟相间分布。垂领式佛衣配菩提树形华盖；通肩式佛衣配伞形华盖 。	通肩式袈裟与垂领式袈裟相间分布，似无华盖。	只一种通肩式袈裟。华盖有菩提树形于伞形两种，造型与雅尔湖相似。	千佛与菩萨相间，千佛穿垂领式袈裟，华盖为伞形。造型与莫高窟 263 窟千佛相似。	只有通肩式袈裟。华盖主要有菩提树形与伞形两种，伞形华盖的表现方式有两种，一种波浪形，一种流苏形。	只有通肩式袈裟。华盖主要有菩提树形与伞形两种，伞形华盖的表现方式有两种，一种波浪形，一种流苏形。

作为佛衣中国化的新样式，“垂领式”与“偏衫式”没有“通肩式”那样普遍和流行，它们多集中出现在某一时期某一地区。根据费泳的《‘垂领式’佛衣的典型特征及其在北

方佛像中的应用》一文我们知道“垂领式”佛衣大约于十六国与南北朝之际发生于河西地区的佛像中，之后分别以东西两个方向分别流布于新疆的高昌和龟兹诸石窟以及陇右和中原诸石窟中。而且这种“垂领式”佛衣的造像题材也较为限定，多用于表现七佛、千佛和苦修像。圆领通肩式佛衣则出现的早，最早传入中国的优填王旃檀立像即是穿着圆领通肩式佛衣，“垂领式”佛衣可视为通肩袈裟在中国的变形。公元 5 世纪前期的北凉石塔上最早出现“垂领式”与“通肩式”相间排列的佛像。宿白在《凉州石窟遗迹与“凉州模式”》一文中记载了北凉太缘二年（436 年）酒泉出土的“程段儿塔”，塔上的禅定七佛服饰即为“通肩与垂领相间排列”，[29]只是这时候的“垂领式”为领口作 V 字形，衣角覆手的形式，而后出现的“垂领式”千佛已变为领口平行下垂，衣角不覆手的形式，可称为“双领下垂式”。莫高窟第 272 窟南、北两壁以及 275 窟窟顶上的千佛袈裟即出现“通肩式”与“垂领式”相间的披着方式。北凉政权占领高昌后，这种图式被带入新疆吐鲁番地区，如雅尔湖 7 号窟，吐峪沟 38、44 号窟。最为关键的一点是，这些千佛与河西北凉的千佛图像一样，在石窟中与说法图、二佛并坐和净土莲池结合，构成了一个具有完整叙事意义的三维佛教空间，这样的图像配置必然有一定的文本依据——就是这一时期流行的佛教信仰和佛教思潮。值得注意的是这一时期石窟壁画的题材好多是依据鸠摩罗什所翻经典绘制的，如《坐禅三昧经》的像观，《法华经》中的二佛并坐与十方佛，《弥勒下生成佛经》中的弥勒净土等，而吐鲁番在这一时期也出土了许多鸠摩罗什翻译的佛经残卷，图像与文本的契合得到印证。

从整体艺术风格上看，雅尔湖 7 号窟的壁画显得舒展优雅，端庄大气。用线舒展流畅而不轻浮，合乎规范而不显得凝涩。无论是四壁的千佛还是券顶的莲花，从体态到用线都显得饱满而舒展，通过绘画可以感觉到画家在作画时的状态是恭敬而不拘束的。从人物造型上看，千佛体态修长，比例协调，脸型浑圆，身躯敦厚，显得稳健而端庄。从线条上看，坐佛的衣纹运用西域流行的“屈铁盘丝”勾勒，粗细得当，线条流畅而柔韧，将衣纹与人体的关系处理的很到位。券顶莲花的描绘同样线条婉转流畅，毫无凝滞之感。从色彩上看，其受龟兹绘画风格影响明显。在用色上，大量使用石青、石绿，整体色调偏冷，在冷色调中又加入赭色的运用，增强对比效果，整个画面因而显得有活力。从绘画技法上看，人物的画法是先用赭色起稿，然后敷色，最后再用墨色勾勒出衣纹。人物的面部轮廓还用赭色进行了晕染，这些都与吐峪沟北凉第 44 的壁画风格相同。

从图像配置上看，雅尔湖 7 号窟与莫高窟第 268、272 等北凉石窟的千佛图像一样（如图 8），在石窟中与说法图、二佛并坐和净土莲池结合，说明它们统摄石窟壁画题材的思想是一致的；从图像的艺术风格上看，雅尔湖 7 号窟千佛与莫高窟北凉 272 窟、吐峪沟 44 窟、38 窟相似，而且艺术风格和造型元素都深受龟兹风格影响，它们之间应该具有继承性和关联性。从“形式”到“文本”的相似性说明它们应处于同一时期。

4.3 雅尔湖第 7 窟造像思想：弥勒净土与禅观

佛教艺术与佛教思想、教义总是紧密联系的。佛教艺术以方便道来将佛教教义视觉化、形象化，而佛教教义通常又是佛教艺术表现内容和表达方式的主导者。佛教石窟作为佛教艺术与佛教教义的载体，其开凿必然是以相应的宗教目的为背景，对世俗佛教徒来说主要是求佛保佑自己和家人，以获得现世及来世的幸福；对僧侣来说主要是为禅观与修行而获得宗教果位。这些石窟壁画的题材通常以一时一地所流行的某一宗派和某一具体哲学思潮为内容。雅尔湖 7 号窟的壁画显然出于一定的宗教目的与宗教思想，经过佛教僧人与画师的合理配置，完成石窟壁画的宗教目的。

雅尔湖 7 号窟壁画的空间结构如下：门洞券顶、主室四壁均绘排列整齐的千佛。门洞东内侧壁在千佛中间杂有二佛并坐图像，西内侧壁被烟熏黑的墙壁隐约可见一坐佛下面各有一立佛和一立姿菩萨。左右壁及正壁千佛图像下部都有红色边框内绘的一佛二菩萨式的说法图。窟顶中脊为一纵向长条形的莲池，内有莲花、树、化生童子、摩尼宝珠、鸭子、天鹅、鱼和海螺等图案。室内偏后的位置还有一长方形的坛基，说明窟内原有塑像。我们在此将窟内的壁画题材的主要内容提炼，可以概括为：千佛、二佛并坐、说法图、莲池在空间内的有序组合。这样的造像组合必然是基于一定的宗教思想，以期达到某种宗教目的，表达着人们的宗教诉求和对宗教的认知。下文将对雅尔湖 7 号窟造像思想进行分析研究。

雅尔湖 7 号窟最引人注目的首先是三面墙壁上排列有序的千佛图像，以连续有序的循环式构图，达到空间内佛佛相继的效果，在视觉上给人以数量上的无尽感。从造型上看，这些千佛形象雷同，每个个体都具备一样的特征，如佛顶有肉髻，穿着通肩式或垂领式袈裟、手结禅定印、有头光和背光、坐于莲座、身后有华盖等。尽管这些排列整齐，造型雷同的小佛像都被称之为千佛，事实上“千佛”只是一个笼统的概称，千佛的内容实在是复杂多样的，不仅千佛的出处不同，佛名不同，依据的佛经也不相同。梁晓鹏在《敦煌莫高窟千佛图像研究》中认为千佛图像可以分为广义和狭义两种，狭义的千佛通常有具体的名号和确定的数量，以及相对应的佛经出处，是具象的个体性的存在；广义的千佛则通常涵盖数量繁多的佛群体，缺乏具体名号，数量也不确定，“广义和狭义的千佛有许许多多的称谓，如从其产生方式来讲有‘化佛’、‘分身佛’等，从时间角度讲有‘现在贤劫千佛’、‘过去庄严劫千佛’、‘未来星宿劫千佛’、‘三世三千佛’、‘过现未三世三千佛’，从空间角度讲有‘东方千佛’、‘东南方千佛’、‘十方诸佛’等，从时空角度说有‘千佛’、‘百千佛’‘亿百千佛’、‘无量百千诸佛’等等，与诸佛经有着千丝万缕的联系”[30]。我国现存最早的有明确纪年的千佛图像，始见于甘肃永靖炳灵寺西秦第 169 窟。该窟东壁自上至下尚残存 19 排着通肩袈裟的千佛，千佛中间还画两铺一佛二菩萨的说法图，以及释迦、多宝二佛并坐图一铺，千佛中间还有 “比丘慧眇、道弘……共造此千佛”的墨书榜题，明确说明这些小佛像为千佛。之后，这种千佛造像的题材传播到了敦煌，见于莫高窟最早的北凉 268、272、275 窟。

通过观察我们不难发现，公元 5-6 世纪，中原北方和河西地区的石窟中普遍流行千佛、弥勒和二佛并坐的艺术题材，结合史料我们知道，北朝时期禅法最盛的就是河西的凉州地

区，北魏也深受其影响。这一时期禅观思想普遍流行，僧人大多以坐禅修道为业，而以上题材无疑是为禅观观像的主要内容。关于其图像的配置内涵，赖鹏举认为："炳灵寺的千佛造像乃脱胎于阿富汗的'三世佛'造像"，千佛、二佛并坐以及弥勒代表过去、现在、未来三世佛，而在这个图式当中往往加入代表十方佛的说法图，组成三世十方佛。"[31]雅尔湖 7 号窟内的图像配置与之相似，是继承炳灵寺 169 窟以及莫高窟北凉 268 与 272 窟而来，表现的正是"十方三世佛"。首先是时间概念上的三世佛：多宝佛为过去佛，释迦为现在佛，以及将继释迦成为未来佛弥勒，三者形成了过去、现在、未来时间上的三世佛，而满壁的千佛，正如释迦取代多宝，弥勒取代释迦一样，代表时间概念上的佛佛相继；然后是空间概念上的十方佛，贺世哲和赖鹏举都认为千佛中间的说法图，代表的正是空间意义上的十方佛。这就是 7 号窟四壁图像配置的内涵。这种"十方三世佛"的配置，无疑与禅观思想有关。鸠摩罗什《坐禅三昧经》云："若行者求佛道入禅，先当系心专念，十方三世诸佛生身。"[32]念佛、观佛正是僧人习禅的重要内容，"至心观佛相好，了了分明谛了已，然后闭目忆念在心"，[33]可于定总见十方三世诸佛，这正是坐禅僧人们梦寐以求的。

至于窟顶的莲池，则无疑是净土的表现。鸠摩罗什译《弥勒下生成佛经》云：弥勒下生净土世界"诸园林池泉之中，自然而有八功德水，青红赤白色莲花遍覆其上。其池四边四宝阶道。众鸟和集。鹅、鸭、鸳鸯、孔雀、翡翠、鹦鹉、舍利、鸠那罗、耆婆耆婆等。诸妙音鸟常在其中。复有异类妙音之鸟。不可称数。果树香树充满国内。"[34]雅尔湖 7 号窟顶莲池中布满大朵的青、绿、赤色莲花，禽鸟、舍利、摩尼宝珠，以及化生菩萨和莲花化生童子，在炳灵寺 169 窟和莫高窟 268 窟中也有表现，只是还没有雅尔湖 7 号窟这样宏大。莫高窟 268 窟是在弥勒塑像身后的正壁上绘莲花化生的菩萨，在天顶的彩绘藻井中绘有化生童子。他们正是净土世界的代表。结合石窟中的千佛、二佛并坐，以及说法图来看其壁画布局与莫高窟 268、272 以及 275 窟的相似，其主尊无疑是弥勒，而窟顶的莲池也应是弥勒净土。石窟中强调的造像思想应是弥勒净土信仰，如图 14。



图 14 雅尔湖 7 号窟券顶莲池

从铺满整个窟顶的净土莲池来看，创作者对净土的渴望是十分强烈的，从宗教心理上

来说，越是强化佛教净土的庄严美好，越是说明人间现实生活的黑暗与痛苦，人们渴望佛、菩萨的救赎，渴望美好的佛国净土。季羡林在《弥勒信仰在新疆的传布》一文中说道："我认为，弥勒信仰在新疆以及后来在中国内地之所以能广泛流布，历久不衰，是与救世主思想分不开的"。[35]纵观历史，在 5-6 世纪的吐鲁番地区，政权更迭频繁，先后有沮渠氏、阚氏、马氏、张氏、麴氏政权相继为主。其中，最崇佛也最崇信弥勒信仰的应当要属沮渠北凉政权。公元 439 年，北凉被北魏所灭，之后以沮渠无讳和沮渠安周为领导的北凉残余势力逃往高昌，他们赶走了车师王，占领了交河城，并于公元 443 年在高昌建立起北凉流亡政权。因为政治环境的动荡，以及人民生存环境的恶劣，统治者大力地迷信佛教，不停地开窟、凿塔、写经，期待救赎，而且从历史的记载以及发现的北凉写经和壁画中我们可以看出北凉佛教特别偏重弥勒信仰。贾应逸在《鸠摩罗什译经和北凉时期的高昌佛教》一文中说道，沮渠北凉流亡据高昌时期，吐峪沟曾出土不少北凉沮渠氏家族的供养写经，其中多为鸠摩罗什的译经，而且有"舍身弥勒菩萨前"的题跋。[36]20 世纪初德国探险队在高昌故城内的一座寺院遗址出土了有承平三年（445 年）纪年的造寺功德碑《凉王大且渠安周造寺功德碑》，碑文中曾提到了弥勒和兜率 ，如"以隆法师之弘弥勒菩萨，控一乘以苌驱，超二渐而玄诣""口口不请之友,自远而臻，补处之觉,对扬清尘。拯隧三涂,弘道交沦。虽日法王,亦赖辅仁。龄砾弥勒,妙识渊镜""稽式兜率，经始法馆，兴因民愿，崇不终旦"，[37]表明了沮渠王室对弥勒净土的推崇。

7 号窟内千佛与弥勒净土的图像配置，对世俗信众来说是为了能得千佛授手，往生弥勒净土的愿望；对禅僧来说是为了指导他们达到"十方三世佛观"的境界，并能够值遇弥勒，上生问疑。雅尔湖 7 号窟的造像将"念佛三昧"的"像观"画在四壁，作为修行的因地，将代表弥勒净土的莲池铺满窟顶，作为修行的果地，整个石窟是个圆满的修行过程，最后的结果是净土与成佛，可以肯定弥勒主尊正是该窟主室正中的坛基塑像。该窟与 4 号窟的禅窟组成完整的搭配，方便僧人"禅观双修"的宗教实践，最终达到成佛的宗教目的。这种思想正是北凉"涅槃学"与"弥勒净土"思想的产物，也是北凉佛教禅观思想的盛行的产物。

赖鹏举在《北凉的弥勒净土思想及其禅法造像》一文中说道："对于年代的判断，若仅凭史料与造像的风格，虽可定出大致的年代，但其解析度不足以区分北凉与北魏早期的差别。在这种困境下，应加入当地佛教的义学思想及禅法等较为细致的研究工具……用以区别不同朝代，不同僧团间的细微差异。"[38]本章的论证正是在这一指导思想下进行的。在对雅尔湖石窟的形制特征，7 号窟的变形莲花、千佛造像，以及石窟造像内涵进行分析以后，我们发现无论其壁画的艺术风格还是造像题材内容、思想内涵，都具有明显的北凉特点，由此我们可以确定 7 号窟正是沮渠北凉据高昌时期所修建，这一判断符合陈世良在《雅尔湖石窟调查报告》中对 7 号窟所做的碳十四年代测定的范围——455±50 年。

从上文中我们可以看出北凉佛教对高昌佛教的重大影响。高昌地区的佛教信仰形态在很大程度上是在北凉佛教的基础上形成的。吐峪沟出土的酒泉僧人书写的《诸佛要集经》

残片，以及北凉风格明显的石窟艺术，都为此提供了证明。

5　雅尔湖第 4 窟的图像学解读

雅尔湖 4 号窟为 7 个窟中面积最大、纵深最长者，也是唯一开凿后室的洞窟，主室与后室均绘有壁画。该窟壁画的绘制方法是先在生土壁上抹一层粗草泥，抹平砑光之后刷一层白灰，在白底上绘制壁画。我们在主室和后室破损的墙面下发现双层壁画的痕迹：一处是主室前壁券顶残留浮塑的圆形影屏，主尊不存，两侧为带圆形头光的天人或菩萨数身，此处壁画有明显的重绘现状，隔着细白灰还可看见底层壁画的线条，包括影屏也应是后期塑造的；一处是后室门洞内侧壁，东侧带头光的站姿人物下部残损，露出了底层壁画的的痕迹，重绘的一层是在早期壁画的墙面上再刷上草泥和白灰层然后进行绘制。2016 年 12 月笔者对雅尔湖石窟进行二次考察时，自治区文保中心的工作人员已对该窟壁画完成修复，使得许多原本模糊不清的壁画更清楚地显露出来。最重要的是工作人员在主室西壁上部另揭取出一层壁画，说明该窟主室至少经过两次绘画。本文主要探讨的是表层壁画的年代和内容，并将其分为主室与后室两部分，分别进行分析和判读。

5.1 主室壁画

雅尔湖 4 号窟主室壁画可分为四大部分：两侧壁的 44 幅大型说法图（每侧壁分为上下两层，每层并列 11 幅，一共 44 幅）、券顶左右相对的 8 排千佛（每排大约 57 身）、门洞西内侧壁的供养比丘和正壁的经变画，其中以侧壁的说法图和券顶千佛保存最为完好，如图 15、16。汤士华、陈玉珍在《雅尔湖石窟 4 号窟千佛图像研究》一文说道：“这种构图布局，在柏孜克里克石窟千佛洞中是很常见的，以大型立佛为中心的佛本行经变，在高昌回鹘时期石窟壁画中最富代表性，而券顶部分所绘千佛又是这一时期的主流程式。”[39]雅尔湖 4 号窟侧壁的大型说法图，因为探险家的切割和自然的风蚀脱落，画面下部已经毁坏严重，只能看到中间的坐佛结跌趺坐于八边形的多层台座上，身后有头光、身光和华盖，身边围绕六名弟子，每侧各三身。坐佛为侧身坐姿，身穿搭覆右肩的茜色袈裟，手结说法印，面朝门口方向。每一幅画面由一条卷草纹装饰带分隔开。每幅画面中的坐佛身光和头光中的装饰纹都不一样，主要有菱格状、放射条状和卷草纹三种。人物的画法似为先用墨线勾勒再填色，最后再用墨线重勾诸如眼线、眼珠、发际线、衣纹重要转折处等。这些说法图每幅表达的内容都不一样，主要依靠坐佛下方出现的人物来判断画面具体情节，可惜画面下部残损严重，已经无法辨识。

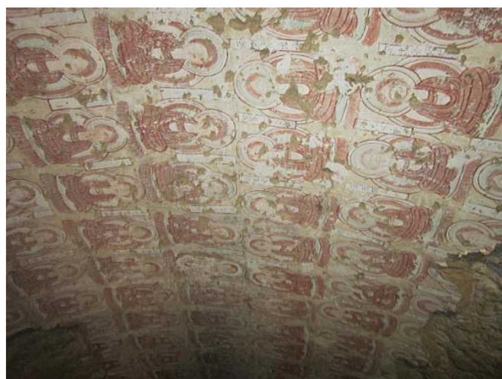

图 15 雅尔湖石窟券顶千佛


图 16 雅尔湖 4 号窟西侧壁说法图

本窟的千佛图像主要出现在券顶，与两侧壁的说法图由一条垂幛纹装饰带分隔开。千佛具备佛体、头光、身光、台座、榜题几大元素，没有华盖和边框。该窟千佛虽然也有运用粉稿，但是从构图上看，这些千佛在绘画过程中没有 7 号窟千佛绝对的“横成行，竖成列”那样标准化。4 号窟千佛的绘画过程是先用赭色线弹出千佛图像的整体框架结构，然后以券顶中脊线为中心将整个画面分为两个部分，每四排千佛为一部分，两部分千佛方向相对，一共八排。每排再分成若干小长方形，在这些小方框内确定千佛和榜题的位置和大小。空间留白较多，每身千佛画的并不整齐，显得忽左忽右，忽高忽低。从造型上看，4 号窟的千佛穿着垂领式袈裟，内着僧祇支，双手交叠在衣服内，禅定相坐于莲座。这些千佛的造型均为“左图右榜”的形式，榜题书写在千佛右侧，均为“南无……佛”，如“南无宝名佛”“南无大爱佛”“南无月面佛”等，其中“无”字与“佛”字有时为简体有时为繁体，依空间大小而定。千佛具备顶上肉髻和眉间白毫，体态丰满，面目清秀。从色彩上看，千佛穿着红色袈裟，身光、内衣和底座为石绿色，具有明显的对比效果，视觉上生动起来。汤士华与陈玉珍根据题榜对这些千佛的出处进行判读，认为它们出自《现在贤劫千佛名经》，表现的是贤劫千佛。从造型上看，该窟的千佛形象与柏孜克里克第 31、33 窟相似，时代在 11-12 世纪的高昌回鹘时期。毫无疑问，这些绘画的表现技法是相当成熟的，其艺术水准绝不亚于柏孜克里克石窟，应为相同的工匠所绘制。

雅尔湖 4 号窟门洞西侧内壁残留有三排供养比丘，最底层为四身（根据残留的头部和耳朵轮廓线判断）后两身较为清楚；第二排保存较好，可清楚看见为四身；第一排可见两身（或为四身，第二身尚清，第四身仅存衣服下摆），这些比丘身穿袒右袈裟，衣角覆搭部分右肩，袈裟为福田相，手中托举贡品，面朝门口方向，似为供养门洞上方绘塑结合的主尊。该窟供养比丘袈裟的披着方式与柏孜克里克第 20 窟的几身印度僧人相似，袈裟覆右肩，从右臂绕出搭在左肩，未着僧祇支。这种露出右臂和胸口的袈裟穿着方式在同一时期的石窟壁画中较为少见。柏孜克里克石窟中的回鹘供养僧大多穿中原的圆领通肩式广袖袈裟或偏衫式袈裟，如柏孜克里克石窟第 20 窟僧统像、第 9 窟的阿阇梨供养像，袈裟为田子格，内着僧祇支，僧衣繁缛华丽，袈裟的裙摆垂地，其弟子在袈裟内穿圆领窄袖大衣，

袈裟覆右肩。库木吐喇 79 窟的回鹘供养比丘内穿领口宽松的交领右衽长袍，外披袒右袈裟，没有露出右肩。总之，回鹘石窟中的僧人衣着较为多样，大都是受到汉地佛教影响的产物。但是像雅尔湖 4 号窟供养比丘直接露出右肩者在吐鲁番较少见，反而在龟兹地区较多，如森姆塞姆 44 号窟回鹘时期的 6 身供养比丘，面貌与龟兹人不同，穿筒状的袒右肩袈裟，排列成侧向站姿的一排，手持供养物。吐鲁番壁画中的比丘，即便出现在故事画中也常常在袒右袈裟内穿着内衣和僧祇支。霍旭初在《龟兹僧衣考》中说道："佛教各派都十分注重用僧衣特征来标识自己的派别佛教的性质""回鹘供养比丘是按自己派别的著衣法式而着僧衣的"[40]，如果说柏孜克里克石窟的供养比丘着装更多受到汉地佛教影响的话，雅尔湖 4 号窟的回鹘供养比丘则更多受到藏传佛教的影响，具有明显的密教风格。"唐代随着密教的流行，袒右袈裟开始流行于佛教造像中。汉地元、明、清三代出现许多受藏传佛教造像影响的"右袒式"佛像，特征是在袈裟的左肩垂挂一块大布将左半身覆盖，此样式多出自藏西和藏南，并在尼泊尔等国约十二世纪前后的佛像中广为流行。"[41]雅尔湖 4 号窟的供养僧信奉的应是密教信仰。

该窟在主室正壁开一门洞与后室相连。正壁门洞上方的图案已经模糊不清，隐约可以看到两边对称的栏杆和栏杆里一排排带头光的人物，他们均面向画面中心的主尊。在栏杆下方（门洞两侧）分别绘两身真人等高的天人。这一图像与柏孜克里克石窟中的经变画构图相似，应为某位佛或菩萨的经变画。

从整体艺术风格上看，该窟壁画为典型的回鹘艺术风格。从造型上看，人物形象丰满而敦厚，具有回鹘民族的人物特点，显得挺拔而健美。从色彩上看，整个洞窟壁画大量使用红黄等暖色调，是回鹘民族惯用的颜色。从绘画技法上看，先用赭色线起稿，再敷色，衣服转折处以及眼睛、头发等部位还用墨色重新勾勒。线条流畅而生动，注重线条对造型的表现力，粗细得当。还注重细部，如衣服转折和质感。人物的骨骼、膝关节的刻画也比较讲究。总体看来，雅尔湖 4 号窟壁画的艺术水平是相当成熟的。

5.2 后室壁画判读

4 号窟后室是在主室后壁的墙面上直接开凿的，前后室之间通过一个一人多高的拱形门洞连接。因为洞室较深，窟内黑暗不见阳光，无法进行直接的视觉活动，给人一种有别于前室的宗教神秘感。其壁画分布如下：正壁主尊已不存，墙面残留有固定塑像的两个插口，原有壁画，现已全部脱落，隐约可见桃形的背光，说明正壁主尊为塑绘结合；室内三面环绕高约 10 多公分宽约 30 多公分的凹字形台基；左右侧壁上层各残留一队世俗装的神祇，乘云驾雾，往后壁主尊的方向而去，主从一共十组，前面各有五尊坐佛为前导；下层残损严重，东壁残留几身坐姿菩萨像，西壁残留一身赤面金刚的上半部分和小鬼形象，还有执念珠或日月的残手（东西侧壁破损的墙壁下层露出草泥层和早期粉刷的墙面）；窟顶绘四排千佛，与主室券顶的千佛形象相同，有榜题框，但未书写佛名；门洞券顶为千佛，

两侧壁为两身立姿女性，与真人等高，穿着精致华贵，手捧供物于胸前，头光中有两只蛇头冒出；前壁西内侧壁为一回鹘男性供养人，站在帷幔下面。东侧为一回鹘女性供养人，头部残损，具体见表 3。下文将对后室壁画展开具体的分析和释读。

表 3 4 号窟后室窟室壁画分布表

<table>
<tr><td colspan="3">东侧壁（上下三层）</td><td>正壁</td><td colspan="3">西侧壁（上下三层）</td></tr>
<tr><td colspan="3">五身坐佛</td><td rowspan="7">主尊</td><td colspan="3">五身坐佛</td></tr>
<tr><td>戴冠男性世俗装神祇</td><td>多臂坐姿菩萨（手持念珠）</td><td rowspan="6">残</td><td>残留一朵莲花</td><td>三头六臂坐姿菩萨</td><td>戴冠男性世俗装神祇</td></tr>
<tr><td>天人形象神祇</td><td>多臂坐姿菩萨（手托日月）</td><td>残留一女性发髻</td><td>两臂坐姿菩萨</td><td>残</td></tr>
<tr><td>天人形象神祇</td><td>坐姿菩萨（头顶尖冠上有一弯月标志，右手持物不明）</td><td>残留两身天王眷属</td><td>天王</td><td>残</td></tr>
<tr><td>戴冠男性世俗装神祇</td><td rowspan="2">赤面金刚及眷属</td><td>残</td><td>金刚/婆罗门</td><td>残</td></tr>
<tr><td>女性世俗装神祇</td><td>残</td><td>残</td><td>女性世俗装神祇</td></tr>
</table>

首先是后室前壁，门洞内两侧各画一身真人等高的人物，下身残损，仅脸部与头光部分残留一部分。东面一身较为清楚，可以看清为一女性人物，厚重的发髻上佩戴有钗环，双耳佩戴耳环，穿红色外衣，双手捧着果盘，面朝后室。该女性具头光，圆形头光外还有一圈红色的火焰状光圈，可以看见有两只蛇头从光圈里探出头来，如图 17。在印度佛教艺术以及克孜尔石窟中常常用头光中冒出的蛇头来表现龙王，如克孜尔 47 号窟和 193 窟。在佛教故事中龙王常常作为护法神出现，据此我们判断这一女性形象应为龙女，在门洞侧壁的位置起着为后室主尊护法的作用。东面一身残损严重，隐约可见佩戴耳环，手捧贡品，服饰为红色，具头光，头光外的火焰状光圈中也露出一只蛇头。似乎也为一身龙女（或龙王？）。门洞券顶为 4 排千佛，每排 3 身，形象与主室千佛相同。



图 17 雅尔湖 4 号窟后室门洞龙女

4 号窟后室前壁西侧（门洞西侧壁）为一回鹘男性供养人，四绺黑发分别披在两肩和胸前，头冠已残，但是仍可看见冠绳系在颈间，身穿茜色长袍，腰间系带，身材敦厚丰满，持花站在楼阁帷幔下面，帷幔为红色，上有黄色圆形团花，如图 18。与之相似的是一幅藏于俄国艾尔米塔什博物馆的吐鲁番绢画，主尊为千手观音，观音右侧为两行回鹘男性供养人，供养人头顶有亭阁，后墙上还有斜方格子的地毯和从飞檐上垂下来的帷幔。此男性供养人形象还与柏孜克里克石窟第 31 窟的男性供养人相似，后者两手置胸前，左手持花，站在悬挂着红色帐幔的建筑前，有回鹘文榜题“此为勇猛之狮统治全国的九姓之主全民苍鹰侯回鹘特勤之像”，为 11 世纪回鹘高昌王国的高官。雅尔湖 4 号窟的回鹘供养人也采用这样的图式，说明他们的时代应该相近，楼阁代表一定的身份等级。与男性供养人对应，门洞东内侧为一回鹘女性供养人，头部残损，可见下身残留的茜色长裙以及从发髻垂下的红色发带，与柏孜克里克第 24 窟的“回鹘公主”供养像和第 20 窟的“回鹘王后”供养像相似，红色发带垂至裙摆。从供养人形象上看，雅尔湖 4 号窟表层壁画应为回鹘上层人士所重修。



图 18 雅尔湖 4 号窟后室男性回鹘供养人

4 号窟后室券顶为千佛。正壁的主尊已经不存，可以看到墙面上残留有两个木插孔，还有零星壁画颜色的残留（可以看到一只拿着斧头的手），以及火焰形背光的痕迹，在三面墙壁下方还有凹字形的坛基，据此推测正壁主尊应为绘塑结合的手法表现。两侧壁的壁画应该都是围绕正壁主尊展开的。该室两侧壁的壁画已经残破严重，而且人物形象繁多，解读起来较为复杂。具体分布如下：

表 3 西侧壁壁画分布表（从里向外）

<table>
<tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>10</td></tr>
<tr><td colspan="5">11</td><td>12</td><td>13</td><td>14</td><td>15</td><td>16</td></tr>
<tr><td colspan="10">17</td></tr>
</table>

1-5 为 5 身坐佛，头顶与脚下有云朵，说明它们正飞行在空中。坐佛外穿偏衫式佛衣，

内着僧祇支与内衣，具头光与身光，右侧向坐姿，露出四分之三侧脸。

6-10 为一列乘云驾雾的世俗装神祇，共 5 组，每组人物有一主尊，后面相伴两到三名随从。根据肤色和后面的随从判断这些人物的性别（女性肤色为白色，男性为肉色；女性身后随从为盘发额侍女，男性身后的随从为带帽的侍者）：6、8、9 为男性；7、10 为女性。这些人物身穿红色镶边的宽袖长袍，双手合十面向主尊方向行进。

11 壁画已脱落不存。

12 为一带头光的多臂菩萨。现只存圆形头光、榜题框和一只上举的左手，手中拿着一串念珠。

13 为一带头光的多臂菩萨。现存圆形头光和面部的一部分，以及两只上举的双手。手上分别举着两个圆形物，应为日月。还有一只手拿着的似乎是羂索，如图 19。此人物为明显的密教人物形象。



图 19 西侧壁双手托举日月人物

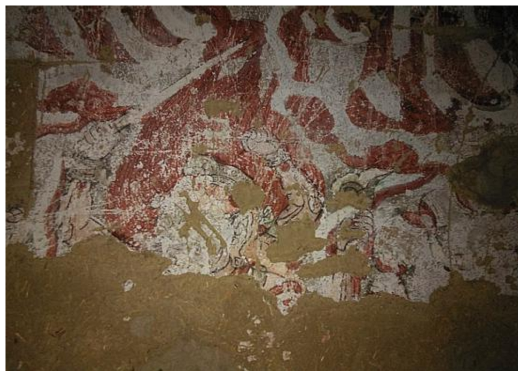


图 20 西侧壁金刚



图 21 西侧壁雷神



图 22 柏孜克里克第 9 窟故事画中的雷神[①]

14 为一带头光的菩萨，头上戴冠，帽子两边的长条带子垂在两肩。右手拿着一件红色不明物体。左手边的榜题被剥落。似乎是风神。

15 为一红头发向后飞扬，怒面的金刚，残存头部和三臂。右臂上举，手握利剑；左边两臂，上臂上举，持棒；下面一臂持弯柄双刃曲刀，如图 20。

16 为三组神祇。在金刚后面。人物形象较小，应该位格不高，如表 4。

[①]周龙勤主编.中国新疆壁画艺术 6 • 柏孜克里克[M].乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2009.9:102.

表 4 三组神祇分布表

c
b
a:雷神

首先是金刚旁边的一身人物 a，左腿向前尽力迈出，脚尖朝上，双臂上举，每只手上抓着两个鼓，身后还有两只鼓，头部残损，只残留左脸和一只左耳，与似为雷电之神。第二身人物 b 在第一身上方，面部清楚，可见头发稀疏，两只招风耳向后耸起，双手合十，跪姿，脸向后侧。第三身人物 c 在第二身人物后面，与前两身人物不同的是肤色不直接在白色墙面上绘制，而是染成深色。身体弯曲前倾，右臂与右腿向前伸，上身赤裸，下身穿红色短裤，墨线勾出了关节和肌肉。该人物形象向前的动作与前面一身人物向后侧视的动作相呼应，如图 21。

17 壁画已完全脱落。





图 23 摩诃迦罗诸尊像（千手观音眷属）部分[①]　　图 24　柏孜克里克第 20 窟赤面金刚[②]

尽管整面墙壁的壁画已经残破不堪，但是我们还是可以根据残留人物的基本造型推测出其身份。如编号 12、13、15 的三身人物，可以看出他们都具有多臂，每臂手中都持有法器，明显的密教人物造型。其中 12 号人物只残留一只拿着念珠的左上手，但是从其残留的面部壁画来看，似乎为多面人物；13 号人物左右上手分别持日月，在吐鲁番柏孜克里克石窟壁画中这种双手举托日月的人物较为常见，如图 23，为密教千手观音的眷属摩诃迦罗或摩醯首罗天；15 号人物左右上三只手分别持剑、棍、双刃曲刀（曲刀的造型具有藏式风格），造型与柏孜克里克石窟 20 窟大悲变相图中的一身赤面金刚相似，包括手中的曲刀造型，只是该金刚手中的曲刀为单刃，如图 24。14 号人物的造型比较特别，两臂，穿红色长袍，头上戴冠，右手似乎拿着一个红色的口袋，疑为风神。至于编号 16 的三身人物，笔者在柏孜克里克 20 窟中的“大悲变相图”中也发现了相似的造型，其中一身身体周围

① 孟凡人. 高昌壁画辑佚[M]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社，1995.05：139.

② 周龙勤主编.中国新疆壁画艺术 6 • 柏孜克里克[M].乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2009.9:92.

围绕一圈鼓人物，与编号为a的人物相似，被判断为雷神。经过对比，笔者发现这些人物形象无论是绘画手法还是造型都与柏孜克里克第20窟“观音大悲变相图”中的人物相似，如雅尔湖石窟的红头发金刚（图 20）和柏孜克里克石窟的（图 24）的红头发金刚，运用丁字形的绘画笔法将人物身上的筋骨刻画的坚硬而突出，具有力量感和生猛的动感。还有身体围绕一圈鼓的雷神形象也比较特别，格伦威德尔在《新疆古佛寺》中有专门提到。总体看来，雅尔湖4号窟后室西侧壁这样的人物造型组合，在柏孜克里克石窟中还是较为多见的。

表5 东侧壁壁画分布表（从内向外）

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11		12			13	14	15		
16									

1-5 为坐佛，造型与西侧壁相同，外穿偏衫式佛衣，内着僧祇支，具头光与身光，头光后云雾漂浮。千佛顶上肉髻为白色，右手施与愿印，左手施触地印，左侧向坐姿，面朝主尊，露出四分之三侧脸。袈裟为红色，背光、僧祇支与莲座为绿色，形成色彩对比，造成千佛光光相接的效果。坐佛左侧有榜题栏，但是没有留下字迹。

5-10 为一列世俗装神祇。造型基本与西壁相同。现只存6和10还能看清部分。6为一男性，戴冠，着红色宽袖长袍，双手合十，面向主尊。旁边的侍者还残留有部分衣服。

10为一女性，仅存头部和上身部分。该女性面部丰满，发髻高高的隆起，由钗子固定，身穿红色垂领广袖长袍，显得富丽华贵。身后侍女还保存有头部。

11为一身六臂坐姿菩萨。左面有榜题，已毁。人物具头光与身光。面目不清，上面四臂上举，下面两臂交叠至于盘坐的双腿上。该菩萨腰以上向左扭曲，面朝主尊方向。菩萨下方残留一朵莲花花蕾，如图26。

12为一身两臂坐姿菩萨，具头光和身光，头发发带向后飘起，明显的唐代风格，有吴道子人物画“天衣风动”的感觉，如图25。双臂挽着一条红色飘带，双手作说法印。左下方有一女性人物，残存发髻部分，发髻为唐代流行的样式。

13为一站姿的天王。身穿对襟长袍，束腰带，右手叉腰，左手提剑，左脚提起，似踩着什么，如图27。下方有两身人物，右下方的人物大嘴，招风耳，脖子上系红色披风，左手上举。他旁边的人物面目不清，脖子上系红色披风，这两身似乎都为天王的随从。

14似为满头白发，戴头巾的婆罗门形象。

15为一男性形象，面型丰满，脖子系红色围脖，双手在胸前捧着一团红色火焰，面朝主尊方向，似为火神。下方有一头光的残留和一只上举的手。

16残破的严重，但是相较于西壁还可看见部分，如上文提到的菩萨下方的女性，天王下方的两身人物，以及头光等。



图 25 雅尔湖 4 号窟后室东壁两臂菩萨



图 26 雅尔湖 4 号窟后室东壁六臂菩萨

东侧壁壁画比西侧壁残损的厉害。从编号 11 的一身六臂坐姿人物可以看出，这些人物也是具有密教色彩的。其中值得注意的是编号为 13 的一身立姿天王，右手提剑，左脚抬起，人物下有三身侍从：一身仆从形象的人物在左下方托剑，右下方的两身人物相对而立，一身为头戴虎皮帽的力士，还有一身为武士形象，他们都在脖子上围着红色的三角巾，如图 27。这几身人物构成一定的叙事场景，与柏孜克里克 20 窟行道天王图中的一部分相似，如图 28。编号为 15 的武士形象人物，脖子上围着红色三角巾，手中捧着一团红色火焰，应为火神形象，与西侧壁的风神和雷神相呼应。至于 14 号人物白发人物，穿着具有印度风格的衣服，应为婆罗门形象。这些人物，从绘画技法到人物造型都与柏孜克里克第 20 窟相似。据格伦威德尔在《新疆古佛寺》中的判断，柏孜克里克第 20 窟（原编号 9 号窟）的主尊应为观世音菩萨，这些密教人物应为观世音菩萨的眷属。据其记载，与 20 窟壁画相似的图像还出现柏孜克里克 4、7、26 号窟中（格伦威德尔编号），他们的主尊都是密教的观音菩萨，而这些密教形象的人物和天王等在经变画中都是作为观音眷属出现，表现一定的经变故事场景。



图 27 雅尔湖 4 号窟后室东侧壁天王



图 28 柏孜克里克 20 窟主室左壁毗沙门天王[①]

从壁画布局上看，雅尔湖 4 号窟后室两侧壁的壁画与柏孜克里克第 26 窟左侧壁的壁

①周龙勤主编.中国新疆壁画艺术 6・柏孜克里克[M].乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2009.9:106.

画十分相似。格伦威德尔在《新疆古佛寺》一书中的记录如下：1-5 为五个坐姿说法佛；6-10 为五组穿长衫的人物，每组的主要人物都跪着且有胁侍人物；11-15 为印度湿婆神形象的密教人物形象，具体如表 6：

表 6 柏孜克里克 26 窟左侧壁壁画分布

1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
D A　B　C				

可以看出整个墙面的壁画布局与雅尔湖 4 号窟后室侧壁的壁画布局完全相似，该窟主尊据格伦威德尔判断为观世音菩萨。根据对 4 号窟后室壁画的造型分析，以及与柏孜克里克石窟相似图像的比较,我们基本可以确定雅尔湖 4 号窟后室壁画的主尊应为观世音菩萨，两侧壁的人物则为观音经变中的人物或观音眷属。据笔者的调查发现，回鹘时期的佛教艺术中多见密教风格的观音形象，如柏孜克里克石窟中绘制密教观音的有 27 窟、32 窟、33 窟、35 窟（格伦威德尔编号）等，这些观音的形象有六臂（如意轮、不空羂索）、有多首（十一面观音）、有多手（千手观音）等。这些密教观音的广泛流行，当与密教经典特别突出观音的神通之力有关。唐朝以后，纯粹的密教信仰形成系统，密教经典中大肆宣扬佛菩萨无所不能的神通之力，从统治阶级到下层民众中神通与咒术甚为流行，这种情况从敦煌唐以后的壁画中可以确知。回鹘佛教不仅受中原佛教影响深刻，也受到藏传佛教的诸多影响，因此其佛教信仰具有浓厚的密教色彩，反应在佛教绘画中就是与敦煌石窟相似的大量密教色彩的佛、菩萨形象的出现。除了柏孜克里克千佛洞，吐鲁番回鹘时期的伯西哈石窟 3 号窟、库木吐喇的回鹘洞窟中也多见密教形象的观世音菩萨。库木吐喇的观音形象较多，有马头观音、六臂观音、千手观音等。而雅尔湖 4 号窟后室密教观音的具体身份还需结合其眷属进一步判断。

5.2.1 侧壁“龙王礼佛图”新解

要对主尊身份进行进一步的敲定，必须结合其眷属的具体身份进行推断。首先是东西两侧壁的两列世俗装神祇的身份。以往学者往往将这些世俗装神祇判读为“龙王礼佛图”，但是笔者将其与敦煌石窟的龙王礼佛图做出比较后发现，尽管两者图像存在某些相似处，但是仔细对比之后发现只是图像程式相似，从人物形象上看并不具备龙王及眷属的特征。“龙王礼佛图”这一题材主要出现在敦煌莫高窟和榆林两处石窟，出现的时代为五代至北宋，且多出现在石窟的前室和主室正壁等引人注目的位置，其构图程式明显借鉴了早已出现在石窟里的帝王礼佛图的基本结构，队伍由龙王和眷属两部分组成，龙王在前主导，女性眷属在后相随，人物形象雍容华贵，其龙的属性在画面中通过龙尾、龙头、波浪等明显的表现出来。如莫高窟第 36 窟和榆林第 33 窟五代时期的龙王礼佛图，壁画中龙王手捧供

盘，盘中有宝瓶、宝珠供养，其眷属、龙子、龙女、夜叉等随其前后，拥护行进在波涛汹涌的大海之上，这些人物形象明显的特征是人身龙尾，还有龙头从水面露出。张伯元在《试论敦煌壁画〈龙王礼佛图〉的创作思想》一文中有着细致的描述："海龙王被画成具有'武士'形象的王权者，头戴五髻宝冠，身着甲胄、披巾飘举，手捧册、宝珠、瓶、台等供物，神情庄重严肃。龙女作'仕女装'，头戴如意起云冠，穿宽袖长袍、肩搭披帛，手执如意等，一幅虔诚憨厚的表情。"[42]龙王上身为王者形象的人形，表现其王权地位，下身仍是龙尾，表示其非人的身份，如图 29。雅尔湖 4 号窟后室壁画中的世俗装人物神祇尽管构图形式与龙王礼佛图相似，但是人物形象缺乏龙王的身体特质，而且缺乏海水，龙头、龙尾以及手中的供养物等要素，反而其队列在云端行进的造型说明他们应是天人，而非龙族，如图 30。



图 29 榆林第 33 窟龙王礼佛图 ①



图 30 雅尔湖 4 号窟后室世俗神祇行列

在新疆龟兹地区的克孜尔石窟、库木吐喇石窟，以及吐鲁番地区的柏孜克里克石窟壁画中都出现有龙王的形象。在克孜尔石窟中龙王多作为护法神而呈现站立的武士形象，手持武器，头光中有蛇头冒出。在柏孜克里克石窟中则多作为尊像的胁侍人物，成对出现，手中多捧着贡品，人物形象同榆林窟相同。

事实上，笔者发现这样的世俗装神祇形象在敦煌石窟中多表现为梵天或帝释天等天界眷属。如一幅出自敦煌现藏大英博物馆编号为 stein painting35 的中唐《千手千眼观音》绢画，在主尊十一面千手观音的两侧分别有两列世俗装人物神祇，腾云而来，合掌向主尊礼敬，两边的题榜分别为"梵天王""帝释天"。同样的图像还出现在法国吉美美术馆藏有太平兴国六年（981）纪年，编号为 MG.17659 的敦煌绢画中。在主尊观世音菩萨左右侧分别画两众乘云而来的世俗装人物神祇，榜题分别为"天梵王助会""天帝释助会"，梵天与帝释天身后都跟有两侍从。日本白鹤美术馆藏十世纪后期敦煌《千手观音》绢画，主尊千手观音两侧也有同样的形象，分别题为"天帝释助会""大梵王助会"。另外，安西榆林第 20 窟的北壁"思益梵天问经变"中的梵天王也是同样的造型，身穿世俗装，驾云而行，身后跟两个侍从。由此基本可以肯定雅尔湖 4 号窟后室东西侧壁的两行列世俗装神祇应该为梵天和帝释天等天众和眷属。

在一幅完整的佛教图像里，无论是石窟壁画还是其他形式的绘画，画面的合理配置必

① 敦煌研究院。中国石窟 安西榆林窟[A].北京：文物出版社，2014（11）：图 78.

然要达到一种时空效果，需要一定的文本依据，表现一定的思想，各个画面必然是有着密切关系的，不能割裂看待分别加以解释，而要联系起来互相佐证。格伦威德尔在《新疆古佛寺》中有感而发："如果不了解整体画面的结构，而孤立地欣赏此种类型的个别小画，是毫无意义的。单独的一幅小画几乎是没有价值的，难以进行整体研究"[43]。笔者认为要判断这些人物的身份必须要联系他们前方和下方的人物，以及主尊的身份，在主尊作为轴心的情况下，这些人物的身份才能相互应证。

在梵天和帝释天众的身份确定后，下一步要确定的就是这两队行列前面的十尊坐佛。敦煌石窟壁画中也常常出现这样的十方佛形象，尤其是在某些经变画中，他们的形象也常常是乘云来会的坐佛。笔者发现，梵天、帝释与十方佛常常出现在千手观音经变的上方成为这一题材的常见搭配。例如上文提到的大英博物馆藏中唐《千手观音经变》中，主尊两侧的帝释天和梵天众上方同样有这样每侧各五身的坐佛，绢画上的榜题为"十方化佛"。日本白鹤美术馆藏的《千手观音》绢画，主尊千手观音两侧上方二角各有五身乘云而来的坐佛，各题"五方佛来会时"。一幅藏于俄国艾尔米塔什博物馆的吐鲁番出土《千手观音像》在主尊上方也表现了五身坐佛。毫无疑问，雅尔湖 4 号窟后室两侧壁的十身坐佛即为"十方化佛"。而且从上面的例子我们可以看出梵天、帝释与十方佛的组合常常成为千手观音眷属的固定搭配。那么 4 号窟后室主尊是否是千手观音呢？

5.2.2 后室主尊像身份的推定

千手观音，全称"千手千眼观自在"，又作千手千眼观世音、千眼千臂观世音、千光眼观自在等。唐代流行之密宗观音形象。在密教中，观音菩萨是十方三世诸佛菩萨和一切本尊慈悲之性的集合，千手观音则是观音菩萨集法身、报身、化身为一体的一种显相。其经典多为唐代所翻译，主要有伽梵达摩的《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》（一卷）；智通的《千眼千臂观世音菩萨陀罗尼神咒经》（二卷）；菩提流志的《千手千眼观世音菩萨姥陀罗尼身经》（一卷）；不空的《千手千眼观世音菩萨大悲心陀罗尼》（一卷）等。另有千手千眼观世音造像仪轨和神咒经若干。关于千手观音的来源，唐伽梵达摩的《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》记载：观音在补陀落伽山观世音宫殿发愿"若我当来，堪能利益、安乐一切众生者，另我即时身生千手、千眼具足""发是愿已，应时身上，千手千眼，悉皆具足"。[44]千手观音经典中认为，供奉千手千眼观音有"息灾""增益""敬爱""降服"等好处，能满足众生愿望，救众生于困厄，千手观音代表的是佛性中的大慈大悲。唐代以后，因为官方的提倡，千手观音的形象开始出现在长安、洛阳、成都，敦煌以及新疆的于阗、高昌等地的佛教艺术中。莫高窟盛唐以后的石窟中开始不断出现千手观音的形象，在敦煌莫高窟的藏经洞中也出土了大量的千手观音绢画，它们都是以密教形式的经变画或曼荼罗出现。中唐以后，这些千手观音像传播至回鹘高昌地区，被回鹘人所接受，并大量表现，一直到元代，还是回鹘佛教绘画中的重要主题。如建于 10 世纪初的吐鲁番伯西哈第 3 窟，为回鹘时期的密教洞窟，其主室左侧壁的"观音

经变”，据格伦威德尔的描绘的是千手观音。柏孜克里克第 41 窟、库木吐喇回鹘时期的 42 窟、以及北庭高昌回鹘的佛寺遗址中都发现有千手观音的形象。此外，勒柯克《高昌——吐鲁番古代艺术珍品》图版收录有一幅高昌回鹘时期千手观音及其眷属的绢画残片，出土于木头沟水源处附近一残塔中。

根据千手观音经、轨的记载，千手观音的形象有一面千手也有多面千手，有结跏趺座也有站立式等多种形象。彭金章在《千眼照见 千手护持——敦煌密教经变研究之三》中考察了敦煌石窟中的千手观音图像，并总结道：“盛唐回鹘时期的瓜沙二州普遍流行一面千手观音，但从中唐时期就出现了十一面千手观音，五代时期出现了三面千手观音，宋代出现了七面千手观音，随着时间的推移，十一面千手观音的数量越来越多。”[45]上文提到的大英博物馆藏《千手观音经变》绢画，主尊即为十一面千手观音，而吐鲁番出土的那件《千手观音》则为一面千手。李翎在《试论新疆地区的密教信仰——以千手观音图像为例》一文中记述了她在新疆发现的千手观音图像，一共 13 件，“除第一件无法确知是十一面还是千手观音外，有 8 件是千手观音像，3 件是画有千眼的木板画，1 件是十一面观音。这些遗迹主要分布在高昌和于阗两地，虽然分布距离较远，但图像样式基本统一，都是一面千手像式，”[46]并得出结论：“新疆地区对于观音秘密身形信仰主要体现在一面千手观音方面。”[47]在她的文章中还提到了千手观音画像粉本的应用。结合出土的众多千手观音画像以及千手观音经残片，足以说明吐鲁番地区千手观音信仰的广泛。

在已发现的众多千手观音图像中，我们可以看到该形象总是以经变画或曼荼罗的形式表现，在画面中间表现手持法器和宝物的千手观音本尊，而其周围往往围绕众多的眷属，这些眷属有菩萨、天人、神王、金刚、天王、恶鬼等，且多具有密教人物多首多臂，手拿法器的形象特征。如莫高窟盛唐 148 窟、中唐 144 窟（图 31）以及外国博物馆藏敦煌绢画中的千手观音眷属。关于千手观音周围这些眷属的身份，不同的经轨中记载的都不大一样。如伽梵达摩译《千手千眼陀罗尼经》记载千手观音的眷属有：“密迹金刚士、乌刍君荼鸯俱尸、八部力士尝迦罗、摩醯那罗延、金刚罗陀迦毗罗、婆驭婆楼罗、满善车钵真陀罗，萨遮摩和罗、鸠阑单吒半祇罗、毕婆伽罗王、应德毗多萨和罗、梵摩三钵罗、五部净居炎摩罗、释王三十三、大辩功德婆怛那、提头赖吒王、神母女等大力众、毗楼勒叉王、毗楼博叉毗沙门、金色孔雀王、二十八部大仙众、摩尼跋陀罗、散支大将弗罗婆、难陀跋难陀、婆伽罗龙伊钵罗、修罗乾达婆、迦楼紧那摩睺罗、水火雷电神、鸠槃荼王毗舍阇”。[48]

表 7 敦煌壁画中的千手观音眷属

编号	年代	主尊	眷属
莫高窟 148 窟	盛唐	一面千手观音	金刚歌、金刚舞、金刚嬉、金刚缦
			金刚香、金刚花、金刚灯、金刚涂
			火天、水天
莫高窟 144 窟	中唐	一面千手观音	日光菩萨、月光菩萨
			金翅鸟王、孔雀王
			金刚缦、金刚香、音声菩萨、莲花菩萨
			水神、风神、地神天、火神

			功德天、婆薮仙
			马头金刚、青面金刚
莫高窟 361 窟	中唐	十一面千手观音	日光菩萨、月光菩萨
			金刚歌、金刚舞、金刚嬉、金刚缦
			四大天王
			功德天、婆薮仙
			马头金刚、忿怒尊
大英博物馆藏敦煌绢画（stein painting 35）	中唐	十一面千手观音	十方化佛
			不空羂索观音、如意轮观音
			散花、涂香
			梵天王、天帝释
			摩诃迦罗天、摩醯首罗天
			孔雀王、金翅鸟王
			四大天王
			功德天、婆薮仙
			火头金刚
吉美博物馆藏敦煌绢画（MG.17659）	唐太平兴国六年(981 年)	一面千手观音	十方佛
			辟毒金刚、赤声金刚
			天帝释、大梵王
			功德天、婆薮仙
			四天王
敦煌东千佛洞绢画	五代	一面千手观音	十方化佛
			中间不明
			饿鬼、乞儿
大英博物馆藏敦煌绢画（stein painting63）	宋代	十一面千手观音	十方化佛
			舍利弗、北方天王
			须菩提、南方天王
			常精进菩萨、延寿命菩萨
			如意轮菩萨、常举手菩萨
			密迹金刚、大力金刚

尽管佛教绘画要求严格的规范，但是人们在具体制作这些画像时参考的肯定不是一部经典。仅从表 7 的五幅千手观音画像中，我们可确认的眷属就有:十方佛、日光菩萨、月光菩萨、金刚歌、金刚舞、金刚嬉、金刚缦、金刚香、金刚花、金刚灯、金刚涂、散花菩萨、涂香菩萨、如意轮菩萨、不空羂索菩萨、金翅鸟王、孔雀王、四大天王、密迹金刚、大力金刚、火头金刚、马头金刚、青面金刚、辟毒金刚、赤声金刚、，以及功德天和婆薮仙、梵天、帝释天、摩醯首罗天王、摩诃迦罗天、水火雷电神、龙王、贫儿、恶鬼等。将雅尔湖 4 号窟后室侧壁的眷属人物与莫高窟中唐 144 窟的千手观音壁画以及大英博物馆藏中唐敦煌《千手观音》（图 32）绢画做出比较，可以看出它们在眷属的配置上具有很大相似性。具体见表 8、9：



图 31 敦煌莫高窟 144 窟千手观音①



图 32 大英博物馆藏敦煌千手观音绢画②

表 8 敦煌莫高窟 144 窟千手观音眷属分布图

<table>
<tr><td>日光菩萨</td><td colspan="2" rowspan="6">一面千手观音</td><td>月光菩萨</td></tr>
<tr><td>金翅鸟王</td><td>孔雀王</td></tr>
<tr><td>金刚缦菩萨</td><td>音声菩萨（金刚歌菩萨）</td></tr>
<tr><td>金刚香菩萨</td><td>莲花菩萨</td></tr>
<tr><td>风神</td><td>地神天王</td></tr>
<tr><td>功德天</td><td>婆薮仙</td></tr>
<tr><td>火神</td><td rowspan="3">龙王</td><td rowspan="3">龙王</td><td>水神</td></tr>
<tr><td>马头金刚</td><td>青面金刚</td></tr>
<tr><td>供养菩萨</td><td>供养菩萨</td></tr>
</table>

表 9 大英博物馆藏千手观音绢画眷属分布图

<table>
<tr><td colspan="2">十方化佛</td><td colspan="2" rowspan="4">十一面千手观音</td><td colspan="2">十方化佛</td></tr>
<tr><td>散花</td><td>不空羂索观音</td><td>如意轮观音</td><td>涂香</td></tr>
<tr><td colspan="2">梵天王</td><td colspan="2">天帝释</td></tr>
<tr><td colspan="2">摩诃迦罗天</td><td colspan="2">摩醯首罗天</td></tr>
<tr><td colspan="2">孔雀王</td><td rowspan="4">龙王</td><td rowspan="4">龙王</td><td colspan="2">金翅鸟王</td></tr>
<tr><td>天王</td><td>天王</td><td>天王</td><td>天王</td></tr>
<tr><td colspan="2">婆薮仙</td><td colspan="2">功德天</td></tr>
<tr><td colspan="2">火头金刚</td><td colspan="2">火头金刚</td></tr>
</table>

①图片来源：敦煌研究院编.敦煌石窟全集 10 密教画卷[A].香港：商务印书馆，2003:68：图 40.
②图片来源：敦煌研究院编.敦煌石窟全集 20 藏经洞珍品卷[A].香港：商务印书馆，2003:58：图 57.

雅尔湖 4 号窟后室的观音眷属中有与莫高窟 144 窟相似的风神、火神；有与大英博物馆藏绢画相似的梵天帝释、十方化佛，天王、摩诃迦罗、摩醯首罗、火头金刚等，他们都是密教的菩萨或明王形象，应该为观世音菩萨的化身和变相。“在吐鲁番壁画和佛教卷轴画中，千手观音的胁侍中加入了一些回鹘佛教崇拜的形象，这些形象又主要来自印度教、湿婆教的万神殿”“在这里，它们是以密宗佛教艺术形象出现的，起护法作用。在吐鲁番艺术中，这些形象已经经过了中国和西藏的宗教画工的改造。”[49]此外，笔者还在正壁上找到了一只手拿着长柄斧的画面，为证明主尊为千手观音提供可能性，因为佛经中有记载千手观音其中一只手拿着的正是斧钺。榆林第 39 窟甬道南壁回鹘时期的“千手观音经变”，观音为一面千手，左下第三手即拿着一只长柄斧；第 3 窟东壁北侧西夏时期的“十一面千手观音经变”，观音左下第三手拿着的也是一把长柄斧，与雅尔湖 4 号窟正壁斧的位置也基本一致。

通过上文的分析，我们基本可以断定 4 号窟后室供奉的正是密教的千手观音。结合地上凹字形的坛基以及后壁上的木插孔我们猜测，主尊应该是以塑绘结合的方法表现的，其后室的壁画配置应该是类似于曼荼罗形式的千手观音坛城，主尊在后壁，两侧壁则表现其眷属。整体看来，4 号窟后室应该是密教的千手观音曼荼罗坛场，是回鹘供养人为家族祈福和消灾的功德窟。整个后室壁画明显的中原汉式密教风格。这些都证明了雅尔湖 4 号窟后室的千手观音明显是受到敦煌佛教艺术的影响。

关于高昌回鹘时期的观音信仰，杨富学在《回鹘观音信仰考》中通过对出土文书的分析得出结论：“密宗系统的观音信仰在回鹘中也有流播，突出表现在《观世音成就法》、《大乘大悲南无圣观世音陀罗尼聚颂经》、《千眼千臂观世音菩萨陀罗尼神咒经》、《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经》”，前两部为藏传系统，后两部为汉文翻译而来。”[50]从表 9 我们可以看到回鹘语千手观音经在吐鲁番出土的不少，主要译本是唐代智通的《千眼千臂观世音菩萨陀罗尼神咒经》和伽梵达摩的《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼》，其中一件出土于高昌故城编号“U2330（TID 523）”的回鹘写本有回鹘文题记，称此经是唐代智通和尚从梵文译为汉文，后又由别失八里（今吉木萨尔）的回鹘僧人胜光法师译为突厥语的。文中的胜光法师是回鹘伟大的佛经翻译家，他翻译的文本语言流畅、优美，具有很高的文学价值。还有一件编号“TU 7-1（无原编号）”的《千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼》残卷为藏语版的，可说明回鹘佛教与藏传佛教、汉传佛教之间的联系与交流。此外，这些残卷中还有对千手观音的赞歌，表明千手观音在回鹘人中的地位。通过文本与图像的印证，我们基本能够描绘出高昌回鹘时期千手观音信仰的盛况。

这些文本与图像的流行也证明了密教信仰在回鹘民众中的地位。因为密教的最大特点就是运用神通之力救拔众生，并且其神通简直达到了无所不能的地步，因而特别受到人们的崇信。这些千手观音经典都属于密教范畴，全文大力弘扬观音菩萨救赎世人的大悲愿力和无所不能的神通之力，若人发心供养就能得到观世音菩萨“以千眼照见，千手护持”，这就导致了千手观音信仰在这一地区的广泛流行。

表 10 吐鲁番出土回鹘语千手观音经残卷

	馆藏	编号	内容
回鹘语千手观音经残片	俄罗斯圣彼得堡东方学研究所藏	SI Kr.11/29-3	千眼千臂观世音菩萨陀罗尼神咒经
		SI Kr.11/29-7	
		SI Kr.11/29-10	
		SI Kr.11/29-13	
		SI Kr.11/30-4	
		SI Kr.11/30-13	
		SI Kr.11/30-14	
		SI Kr.11/30-15	
		SI Kr.11/30-16	
		SI Kr.11/30-19	
	德国国家图书馆藏	Ch 1527（无原编号）	千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼
		Ch 1552（T II 1111）	
		Ch /U 6833（T III 34.30）	
		U2297（TID）	
		U2304（TID）	
		U2309 (TID 93/502)	
		U2510 (TID 647)	
		U2363 (TID 668)	
		U5950（TIII234），U5803，U6048， U6277	
		Mainz 213(TID93/505)	
		Mainz 213(TID93)	
		TU 7-1（无原编号）	藏语
		Ch /U 6339（无原编号）	千眼千臂观世音菩萨陀罗尼神咒经
		Ch /U 6866a（无原编号）	
		Ch /U 6866b	
		Ch /U 7014d（T?M 145）	
		Ch /U 7690b（无原编号）	
		U2330（TID 523）	
		U2522（TII 652）+U2600	
		Ch /U 8157=MIK 030507（T II 1702）	千手千眼观世音菩萨姥陀罗尼身经
		U5103（T III,TV57）	千手千眼观世音菩萨赞歌

结 论

综上所述，位于吐鲁番市西雅尔乃孜沟南岸崖壁上的雅尔湖石窟，最初因为环境清幽，适合僧人禅修，而且紧邻交河故城，供养条件具足，而成为一处理想的石窟寺院。整个石窟为上下两层，由一个阶梯通道和两个竖井式通道连接。上层 1-7 号窟有一个完整的廊檐结构和平台，是整个石窟寺的主体部分。这几个洞窟根据其形制布局和壁画可以辨别出来的有僧房、讲堂、佛殿、禅窟等构成，组合成一个完整的寺院结构。1 号窟有主室和侧室，主室没有壁画，侧室门口有小龛，东墙脚有土炕，此窟应为主事僧人居住和议事的僧房，主室用来接待客人和处理寺内事务，侧室用来居住。2、3、5 窟内有放置东西的小龛和用火的痕迹，但是没有土炕，其功能应为僧人禅修和休息的僧房。从 4 号窟侧壁和正壁开小室的形制来看，该窟主要是用来坐禅的禅窟，也兼具讲经功能。从 7 号窟四壁的千佛、净土莲池和中心的塑像坛基来看，该窟主要为用来供佛的礼拜窟，也是僧人坐禅时候用来观像的。整体看来，该石窟寺营建时规模并不大，但是经过了合理布局和系统规划。根据其壁画和洞窟形制我们可以看出，该石窟寺最初应该是以满足僧侣禅修为目的的禅寺。

在雅尔湖石窟保存完好的 7 个洞窟中，只有 7 号窟和 4 号窟绘制有壁画。7 号窟壁画只有一层，为建窟初期所绘，4 号窟经过至少两次重绘，门洞顶的禅定比丘为原始壁画，主室券顶及两侧壁、后室壁画都属回鹘时期重绘。根据 7 号窟内的壁画题材、艺术风格以及造像思想，结合高昌地区的历史背景，我们认为这七个洞窟最初为公元 5 世纪末的沮渠北凉流亡政权所建，北凉流亡政权在高昌只统治了几十年，这也解释了为什么雅尔湖石窟只绘了两个窟，并且只用了一段时期就没有沿用下去。沮渠北凉时期流行“禅观”和念佛三昧，僧人普遍注重坐禅和观像，而且因为末法思想的流行，弥勒净土信仰盛行，这一造像思想表现在石窟壁画中则是千佛、说法图与弥勒在洞窟内的有机组合。这一图像配置的成形最早起源于河西的炳灵寺石窟，后传入敦煌，随着河西北凉的西迁又进入吐鲁番地区。沮渠氏没落后，雅尔湖石窟也被废弃。关于其废弃的时代，我们从石窟寺中的僧房没有改建也没有进行绘制，以及 5 号窟内出现的突厥文题记可以猜测，这个石窟使用的时间并不长，它的兴衰是伴随着其所依靠的交河故城政治地位的变化而变化的。

直到 11 世纪以后的回鹘王国时期，雅尔湖才被回鹘贵族利用起来，但是为什么他们只重绘了 4 号窟而其他窟室却似乎并没有怎么利用。在此，我们结合窟室内的壁画来看，前室绘画贤劫千佛、说法图和经变画，后室供奉塑绘结合的千手观音及其眷属，主室绘供养比丘，后室绘回鹘供养男女，整体上看整个后室更像是一个具有中原密教色彩的曼荼罗坛场。千手观音本身的寓意即有消灾，增益的作用，其无所不能的神通之力既可以拯救国家于危厄，也可以拯救个人，因而受到统治者以及广大百姓的崇拜。《千手观音经里》还记载有观音千眼中出千佛的记载，这也解释了后室券顶中出现的千佛图像。据此我们可以判断该窟应是回鹘人为祈福和消灾的家族功德窟。像千手观音这样的密教观音题材在柏孜克里克石窟也比较多见，图像的绘制已经十分成熟。雅尔湖 4 号窟壁画的整体艺术风格与

柏孜克里克也极为相似，说明了粉本的使用以及工匠的流动。而且回鹘时期，高昌地区密教信仰流行，尤其是以观音为主的密教信仰，突出观音无所不能的神通之力，因而深得人心。

从时间维度上看，雅尔湖 7 号窟和 4 号窟代表了高昌地区佛教发展的两个辉煌时期，具有鲜明的时代特色，反应了高昌地区佛教信仰的历史变迁。早期的 7 号窟壁画内容以三世佛和弥勒净土信仰为主，强调念佛和坐禅。回鹘时期的 4 号窟则多绘经变画，以密教的观音信仰为主，突出密教的神通教化之力，符合佛教发展的历程；从空间维度上看，雅尔湖石窟艺术的存在并不是孤立的，而是与吐鲁番及河西、敦煌诸石窟都有着内在的联系。7 号窟的壁画艺术风格深受龟兹壁画影响，其壁画内容却是河西流行的题材；4 号窟壁画的艺术风格和题材都与中原佛教，特别是敦煌莫高窟有着深刻的关联，但是又在其中夹杂有藏传佛教的因素，如窟内的僧侣供养人着装，以及后室西侧壁金刚手中拿的双刃弯刀，都具有明显的藏地色彩，这也为回鹘出土的藏文《千手经》提供了佐证。总体看来，雅尔湖石窟尽管规模不大，但是其壁画内容和艺术风格正是高昌佛教艺术与文化的浓缩体现。是西域佛教与中原佛教的双向交流与互动的结果。

参考文献

[1] [北齐]魏收.魏书·西域记[M].北京：中华书局，2013.7：3243.
[2] 陈世良.西域佛教研究[M].乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，2008.4：114.
[3] [后晋]刘昫.旧唐书卷一百九十八·高昌传[M].北京：中华书局，2002：5296.
[4] [梁]释僧佑撰，苏晋仁校.出三藏记集卷八·摩诃钵罗密经抄序第一[M].北京：中华书局，2013.3：289.
[5] 陈国灿.吐鲁番出土的《诸佛要集经》残卷与敦煌高僧竺法护译经考略[A].陈国灿吐鲁番敦煌出土文献史事论集[C].上海：上海古籍出版社，2012.9:06.
[6] 杨富学，陈爱峰.吐鲁番宗教史[M].乌鲁木齐：新疆科技出版社，2013.8:27.
[7] [梁]释僧佑撰；苏晋仁等校.出三藏记集卷十四·昙无谶传第三[M].北京：中华书局，2013.3：540.
[8] [梁]释慧皎著；朱恒夫等校.高僧传卷二·晋河西昙无谶[M].西安：陕西人民出版社，2009：123.
[9] [梁]释慧皎著；朱恒夫等校.高僧传卷八·齐高昌郡释智林[M].西安：陕西人民出版社，2009：470.
[10] [梁]释慧皎著；朱恒夫等校.高僧传卷一〇·宋高昌释法朗·智整[M].西安：陕西人民出版社，2009：605.
[11] [梁]释慧皎著；朱恒夫等校.高僧传卷一二·宋高昌释法进·僧遵[M].西安：陕西人民出版社，2009：706.
[12] [唐]慧立，彦悰著；孙毓棠等校.大慈恩寺三藏法师传[M].北京：中华书局，1983.3:19.
[13] 柳洪亮.新出吐鲁番文书及其研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社，1997.4:471.
[14] [宋]薛居正.旧五代史卷一百三十八·回鹘传[M].北京：中华书局，2003:1841.
[15] 杨富学.回鹘文献与回鹘文化[M].北京：民族出版社，2003.9：7.
[16] [元]脱脱.宋史卷四百九十·[M].北京：中华书局，2004.4:14112.
[17] [汉]班固.汉书·西域传[M].北京：中华书局，2012.4:3356.
[18] 柳洪亮.雅尔湖千佛洞考察随笔[J].敦煌研究，1988.（04）.
[19] 晁华山.克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成[A].张国领、裴孝曾主编.龟兹文化研究（三）[C].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2006.4:011.
[20] 晁华山.克孜尔石窟的洞窟分类与石窟寺院的组成[A].张国领、裴孝曾主编.

龟兹文化研究（三）[C].乌鲁木齐：新疆人民出版社，2006.4:028.
[21] 贺世哲.敦煌图像研究・十六国北朝卷[C].兰州：甘肃教育出版社，2008.9:10.
[22] 贺世哲.敦煌图像研究•十六国北朝卷[C].兰州:甘肃教育出版社,2008.9:10.
[23] 李莉.新疆龟兹地区中小型石窟调查[A].巫鸿主编.汉唐之间的宗教艺术与考古[C].北京：文物出版社，2000：168.
[24] [日]山部能宜.再探石窟用途[A].吐鲁番学研究院.吐鲁番学研究：第三界吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会论文集[C].上海:上海古籍出版社，2010:795.
[25] 柳洪亮.雅尔湖千佛洞考察随笔[J].敦煌研究，1988.（04）.
[26] [日]宫治昭著，侯悦斯译.东西文化交流中的巴米扬——以装饰纹样的比较为例[J].艺术设计研究，2011（03）.
[27] 宿白.凉州石窟遗迹与“凉州模式”[J].考古学报，1986（04）.
[28] 暨志远.酒泉地区早期石窟分期试论[J].敦煌研究，1996（01）.
[29] 宿白.凉州石窟遗迹与“凉州模式”[J].考古学报，1986（04）.
[30] 梁晓鹏.敦煌莫高窟千佛图像研究[M].北京：民族出版社，2006.12：30.
[31] 赖鹏举.西北印‘弥勒菩萨’在中亚石窟的大小乘异化及其对莫高窟的影响[J].敦煌研究，2008（04）.
[32] [姚秦]鸠摩罗什.坐禅三昧经[CD].大正新修大藏经第 15 册 No. 0614. CBETA 電子佛典 Rev. 1.16 (Big5)，完成日期：2006.05.12.
[33] [刘宋]昙摩蜜多.五门禅经要用法[CD].大正新修大藏经第 15 册 No. 0619 .CBETA 電子佛典 Rev. 1.9 (Big5)，完成日期：2006.04.12.
[34] [姚秦]鸠摩罗什.佛说弥勒下生成佛经[CD]. 大正新修大藏经第 14 册 No. 0455. CBETA 電子佛典 Rev. 1.9 (Big5)，完成日期：2006.04.12.
[35] 季羡林.弥勒信仰在新疆的传布[J].文史哲，2001（01）.
[36] 贾应逸.鸠摩罗什译经和北凉时期的高昌佛教[A].贾应逸.新疆佛教壁画的历史学研究[C].北京：人民大学出版社，2010:320.
[37] 贾应逸.且渠安周造寺功德碑与北凉高昌佛教[J].西域研究，1995（02）.
[38] 赖鹏举.北凉的弥勒净土思想及其禅法造像[J].圆光佛学学报，1999（04）.
[39] 汤士华，陈玉珍.雅尔湖石窟 4 号窟千佛图像研究[A].吐鲁番学研究院.吐鲁番学研究:第三界吐鲁番学暨欧亚游牧民族的起源与迁徙国际学术研讨会论文集[C].上海：上海古籍出版社，2010:905.
[40] 霍旭初.龟兹僧衣考[J].敦煌研究，2011（01）.

[41] 费泳.“通肩式”、“右袒式”佛衣在汉地发生的变化及成因考[J].艺术考古，2010（03）.

[42] 张伯元.试论敦煌壁画《龙王礼佛图》的创作思想[J].敦煌学辑刊，1990（02）.

[43] [德]格伦威德尔著；赵崇民，巫新华译.新疆古佛寺：1905—1907年考察成果[A].北京：人民大学出版社，2007:540.

[44] [唐]伽梵达摩.千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经[CD]. 大正新修大藏经第 20 册 No. 1060. CBETA 電子佛典 Rev. 1.14 (Big5)，完成日期：2006.12.18.

[45] 彭金章.千眼照见 千手护持——敦煌密教经变研究之三[J].敦煌研究，1996（01）.

[46] 李翎. 试论新疆地区的密教信仰——以千手观音图像为例[A].李翎.佛教与图像论稿[C].北京：文物出版社，2011.10:29.

[47] 李翎.试论新疆地区的密教信仰——以千手观音图像为例[A].李翎.佛教与图像论稿[C].北京：文物出版社，2011.10:33.

[48] 彭金章.千眼照见 千手护持——敦煌密教经变研究之三[J].敦煌研究，1996（01）.

[49] [俄]吉娅科诺娃.H.B著；文鲁多娃.M.H,张惠明译.科洛特阔夫.H.H.收集的千手观音像绢画——兼谈公元9-11世纪吐鲁番回鹘宗教的混杂问题[J].敦煌研究，1994（04）.

[50] 杨富学.回鹘观音信仰考[A].王书庆，杨富学.敦煌佛教与禅宗研究论集[C].香港：天马出版有限公司：2006.4:332.

附录


图 1 雅尔湖石窟秋日外景


图 2 雅尔湖 1 号窟


图 3 石窟下层凿痕


图 4 石窟上层平台


图 5 1 号窟西侧灶台残迹


图 6 4 号窟后室千佛


图 7 1 号窟西侧竖井式天井

在校期间发表的论文

[1] 李云 李笑笑.新疆石窟壁画中的僧侣供养人图像初探[J]. 新疆艺术学院学报, 2016,（01）:10-15

[2] 李云 李笑笑. 论佛教地神图像艺术风格中的地域文化影响[J]. 新疆艺术学院学报,2016,(04):17-22

[3] 李笑笑.新疆石窟中的‘套斗式’藻井艺术研究[J]. 和田师范专科学校学报,2016,(04):84-88.

致谢

首先要感谢我的两位老师，李云和彭杰老师，是他们引导我进入新疆石窟艺术研究的领域，走进了新疆佛教艺术灿烂辉煌的殿堂。李老师以她细致生动的美术视角引导我领略了新疆佛教艺术的魅力，彭杰老师以他宽阔的历史视野引导我深入新疆石窟背后隐藏的丰富文化信息。两位老师的言传身教使我既具备美术的视角，也具备了历史的视野，为我的研究奠定了坚实的基础。

在我的论文写作期间，我的导师李云尽心为我收集资料，引导我思考，给我的论文提供了新的思路和证据。还有她的悉心照顾让我在这里倍感温暖。彭杰老师带领我们出去考察，教我们如何发现问题，使我具备了田野调查的能力，为室内的研究打下基础。在此，向两位老师表示真挚的感谢！

同时要感谢吐鲁番研究院的陈爱峰老师，在 2016 年冬天冒着严寒带我到雅尔湖石窟做第二次考察，还在现场为我进行讲解和分析，让我深为感动。 还有杨富学老师，耐心解答我的提问，平易近人的态度让我倍感温暖。

经过这三年的学习，我不仅收获了知识，还收获了一颗感恩的心。在此，还要感谢新疆艺术学院为我提供学习的环境,感谢各位老师对我的指导和帮助，感谢我的同级同学们，数年的同窗带给我的是珍贵的友谊和不尽的感激！